

В. Б. Казарина

ДРЕВНЕРУССКАЯ
Орнаментика
на подвесных
пеленах XVI века

Монография

Санкт-Петербург
2014



Казарина Вера Борисовна,

родилась 5 сентября 1963
в Ленинграде.

В 1986 окончила Ленинградский
электро-технический институт
им. Ульянова (Ленина).

В 2004 поступила в аспирантуру
на кафедру русского искусства
Всероссийского академического
института живописи, скульптуры
и архитектуры им. И. Е. Репина.

Защитила диссертацию в 2011
на ученую степень кандидата
искусствоведения по теме:
Орнаментальное шитье на
подвесных пеленах второй
половины XVI века.

С 1990 руководит мастерской
древнерусского шитья «Покров».

Член Союза художников России.

Работает редактором издательского
отдела Государственного
Русского музея.

В. Б. Казарина

**Древнерусская орнаментика
на подвесных пеленах XVI века**

Монография

Санкт-Петербург
2014

УДК 745/749
ББК 85.12

Рецензенты:

д-р искусствоведения И. Я. Богуславская (Государственный Русский музей)

д-р искусствоведения В. Н. Залеская (Государственный Эрмитаж)

Научный редактор:

кандидат искусствоведения О. А. Туминская (Государственный Русский музей)

Казарина В. Б.

Древнерусская орнаментика на подвесных пеленах XVI века. — Санкт-Петербург: Изд-во «КульТИнформПресс», 2014. — 224 с.: ил.

Орнаментальное древнерусское шитье — область, еще мало исследованная, и для большинства наших современников является лишь обрамлением лицевого. Для человека Средневековья, весь мир которого был наполнен тайными символами собеседования с Богом, узор являлся скорее закодированным посланием, а не просто украшением.

В данной книге «Орнаментальное древнерусское шитье» в доступной форме исследуется сакральное и символическое значение орнаментального убранства шитья, и в первую очередь подвесных пелен, их предназначение в храмовом интерьере и богослужебной практике, определяется место в древнерусском декоративно-прикладном искусстве. Книга рассчитана на широкий круг читателей, интересующихся древнерусским искусством.

Издательство не несет ответственности за материалы, опубликованные в монографии. Все материалы поданы в авторской редакции и отражают персональную позицию автора монографии.

ISBN 978-5-8392-0482-9

© В. Б. Казарина, 2014

© Издательство «КульТИнформПресс»,
2014

*Дорогому отцу,
Мохову Борису Александровичу,
посвящаю.*

Содержание

Введение	6
Древнерусское шитье в храмовом убранстве и в украшении икон	39
Символическое и художественное значение подвесных пелен в драгоценном убранстве икон	45
Орнаменты в древнерусском искусстве и их влияние на формирование орнаментики шитья	56
Методика изучения орнаментики древнерусского шитья	89
Семантика орнаментики подвесных пелен	96
Знаки на каймах пелен	105
Символы на каймах пелен	114
Орнаментальные системы в древнерусском шитье	124
Орнаментика подвесных пелен XVI века	129
Пелены с Голгофским Крестом на среднике	169
Пелены с другими изображениями на среднике	197

Заключение	215
Принятые сокращения	220

Введение

Церковное лицевое и орнаментальное шитье — специфический вид древнерусского искусства, занимающий уникальное место в храмовом интерьере. До петровского времени шитью в храме отводилось большое место, оно непосредственно участвовало в богослужении и украшало иконные образы, свидетельствуя об их святости, являя Небо на земле.

Эта книга посвящена одной из разновидностей произведений шитья — подвесным пеленам, а главный акцент делается на их орнаментике. До этого в научной литературе изучались лишь иконографические программы пелен, традиции их использования и место в интерьере храма. Вопрос орнаментики древнерусского шитья, его семантики мало интересовал исследователей, только несколько статей во всем объеме литературы касается этого немаловажного вопроса. То, что эта тема не разрабатывалась, обедняет наше представление о средневековом искусстве. Мирозрение средневекового человека было соткано из символических образов, весь мир вокруг него наполнялся тайными знаками и божественными откровениями, а орнамент являлся сакральным языком. Для более полного понимания искусства этой эпохи необходимо изучение символического языка орнаментов.

В искусствоведческой литературе подвесные пелены разделяются на лицевые — изобразительные и орнаментальные — декоративные, причем если лицевое изображение соединялось с узорными каймами, то они рассматривались только как обрамление. Для произведений шитья необходим концептуально иной подход. Памятники с лицевым шитьем и орнаментом логично выделить в отдельную группу, не разделяя

иконографию и орнаментику, потому что мастером они создавались как единое целое.

В конце XX века, в связи с потеплением отношений государства и Церкви, начали активно возрождаться разрушенные в период богоборчества храмы, строиться новые. Оживление приходской деятельности сказалось во всех областях церковной жизни, в том числе оно коснулось и церковного искусства. Многие художники начали обращаться к истокам отечественного искусства — иконописанию. Активно стало развиваться и церковное шитье.

Искусство древнерусского шитья включает в себя лицевую и орнаментальную вышивку. Лицевое шитье близко к иконописанию, но оно исполнено в другом материале. Орнаментальное — относится к декоративно-прикладному искусству и отражает художественные вкусы своего времени, количественно его было больше, оно выполнялось из драгоценных материалов, поэтому эти произведения всегда являлись соблазном для грабителей, они так же часто уничтожались пожарами, ветшали и подвергались переделкам. Тем не менее их много сохранилось до наших дней, что косвенно свидетельствует об уникальном значении данных изделий для храмового убранства.

При работе над произведениями шитья автор столкнулся с неоднозначностью в символической трактовке элементов декора, но являясь первым опытом в изучении орнамента древнерусского шитья, книга построена так, чтобы в первую очередь была решена концептуальная задача — разработка методики исследования, а для этого круг памятников (подвесные пелены XVI века) выбран небольшой, но с очень характерной орнаментикой.

Художественное шитье — старинное и самобытное искусство. «Вышивка с глубокой древности занимала большое место в быту всех слоев общества, служа украшением как одежды, так и обстановки жилья. Она представляет большой интерес для характеристики одного из видов художественного творчества в различные исторические периоды»¹.

Начало развития лицевого шитья, как и всего церковного искусства, на Руси совпадает по времени с принятием из Византии христианства. Уже в эпоху Киевской Руси золотное шитье занимало большое место в украшении храмов. К сожалению, ранних образцов сохранилось очень мало, и мы можем судить о былом великолепии в основном по летописям, где часто упоминают об управах драгоценных риз в связи с войнами и пожарами.

Лицевое шитье предназначалось для участия в богослужении, поэтому, следуя традициям христианского искусства, воспроизводило на средниках святые образы, библейские и евангельские сюжеты. Каймы украшались пропарями, литургическими и вкладными надписями, клеймами с праздниками, орнаментом. Они благоукрашали церкви, являя ее прообразом Неба на земле. Вышивали на дорогих привозных материалах золотными и серебряными нитями, шелком, жемчугом и драгоценными камнями.

Шитье всегда было неотъемлемой частью внутреннего убранства церкви², в средневековой культуре оно играло более значимую роль, чем сейчас. До XV века

1. Новицкая М. А. Золотная вышивка Киевской Руси // *Byzantinoslavica: Revue internationale des Etudes Byzantines*. FASC. Prague, 1972. Т. XXXIII. С. 42.

2. Бадяева Т. А. Ткани и лицевое шитье в убранстве русских храмов XV века // *Проблемы истории СССР*. М., 1974. Вып. 4. С. 56–75; она же. О внутреннем убранстве памятников древнерусского зодчества XV века // *Проблемы истории СССР*. М., 1973. С. 415–429.

в русских храмах вместо иконостаса была алтарная преграда, проемы в ней декорировались вышитыми воздухами. Сень над престолом завешивалась вышитыми пкканьями, скрывая святая святых алтаря от взоров молящихся. Под чтимыми иконами помещали пелены с орнаментальным или лицевым шипьем. Гробницы покрывались надгробными покровами, на крестных ходах шествовали с хоругвями, во время литургии выносили вышитые воздухи, а в богослужениях Великой Пятницы всегда принимала участие плащаница Спасителя — вышитое тело Христа с предстоящими, олицетворяющая собой погребальные пелены, в которые Он был обвит.

В летописях часто встречаются упоминания о драгоценных «паволоках» и пкканьях с вышитыми лицевыми и орнаментальными изображениями³. Так, в Ипатьевской летописи под 1289 год в «Похвальном слове» волынскому князю Владимиру Васильковичу говорится, что в Любомиле князь пожертвовал золотную индийскую и «плащцы оксамитны, шипы золотом и жемчугом, херувим и серафим»⁴.

Чаще всего о памятниках шипья упоминается в летописях в связи с их утратой во время войн, пожаров. Так, под 1185 год в Лаврентьевской летописи сообщается о большом пожаре в Успенском соборе во Владимире-на-Клязьме, когда в огне погибло множество «портъ золотом шипых и жемчюгомъ», сгорели и «паволоки оукси церковные иже вешаху на праздник»⁵. Ткани по природе своей недолговечны, а частые пожары, набеги кочевников и междоусобицы, погубили большую часть шипья, украшавшего средневековые храмы. Так, под

3. ПСРА, т. I, 1962, стб. 32, 67, 70, 71, 290, 418; т. 2, 1962, стб. 522 и др.

4. Там же, т. II, 1962, стб. 925–926.

5. Там же, т. I, стб. 392.

1382 годом мы читаем в летописи, что в Москве «папарты в церквах зборных каменных пелены золотом шитые саженные одраша»⁶. И таких свидетельств достаточно много. Самых же памятников сохранилось очень мало, и преимущественно это образцы золотного шитья.

Начиная с XV века круг памятников расширяется, он более разнообразен по типологическим признакам — это литургические комплекты, воздухи, плащаницы, шитые иконы, пелены, надгробные покровы, завесы и облачения; многообразно и иконографическое содержание. Они имеют своеобразное художественное решение, манеру исполнения, наблюдается развитие разных технических приемов в вышивке: шитье шелком, золотными и серебряными нитями, низание жемчугом. К сожалению, и этот богатый материал с трудом поддается изучению в связи с существовавшей в XVIII—XIX веках безграмотной практикой «поновления» древних памятников⁷.

Произведения шитья вышивались в «светлицах» — мастерских золотного и лицевого шитья в привилегированной среде феодального общества⁸. Практически в каждом богатом доме средневековой Руси были светлицы, в которых под руководством, а часто и при непосредственном участии самой хозяйки дома для украшения церкви трудились мастерицы. Вышивание было одним из обязательных компонентов образования средневековой девицы. В «Домострое», знамени-

6. ПСРЛ, т. XVIII, стб. 132.

7. Маясова Н. А. К истории изучения древнерусского лицевого шитья // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1995. Вып. 10. С. 6.

8. Об этом можно прочитать: Маясова Н. А. Лицевое шитье // Русское художественное шитье XIV — начала XVIII века: Каталог выставки / Авт. вступ. ст. и сост. Н. А. Маясова, И. И. Вишневская. М., 1989. С. 9; она же. Древнерусское лицевое шитье. М., 2004. С. 10.

ном сборнике уложений русской жизни XVI столетия, говорится: «...которая женщина или девка рукодельна и той дела указати: рубашки делати или убрус брапии, или пкапи, или золотное или шелковое пяличное дело, и которая чему учена — того всего досмотрети и дозрети; и всякой мастеры самой прядево, и тафта, и камка, и золото, и серебро отвесити и отмерити, и сметити, и указати, сколько чего надобно и сколько чего даст, и прикроити, и примерити, самой все свое рукоделие знати, а малых девок учити, которая чего пригоже»⁹. В этом отрывке отображена роль хозяйки, которая обучала шитью и направляла своих мастериц. От нее зависел подбор материалов для работы, технических приемов, выбор иконописца-знаменщика. Сюжет вышивки тоже зависел от ее художественного вкуса. Каждая мастерская имела свое неповторимое индивидуальное «лицо», которое исчезало со смертью хозяйки¹⁰.

«Свепличное» дело для средневекового общества имело особое духовное значение. Произведения, выходящие из этих мастерских, «замышлялись» для вкладов в храмы и монастыри на молитвенную память. Памятники вышивались в молении о чадородии, если брак был бесплоден, в молении на различные семейные и общественные нужды, на помин души. Только в конце XVII века мастерские стали вышивать «на заказ». Так, мастерская Акилины Петровны Бупурлиной работала для высшего духовенства, о чем говорят повторения изображений и вкладные надписи¹¹.

9. Домострой. Литературные памятники. М., 1990. С. 106–108.

10. Пример мы находим в мастерских трех жен Дмитрия Ивановича Годунова. См: Маясова Н. А. «Светлица» в доме боярина Дмитрия Ивановича Годунова // Произведения русского и зарубежного искусства XVI — начала XVIII века / ГММК. Материалы и исслед. М., 1984. Вып. 4. С. 32–56.

11. Маясова Н. А. Одна из последних древнерусских светлиц // ПКНО, 1994. М., 1996. С. 389.

Известны и другие примеры. Так в 1672 году жена окольного Василия Семеновича Волынского Авдомя Яковлева вышивала передник на саккос и омофор для патриарха. В 1690 году в Патриарший дом вышивали омофоры мастерицы боярыни Дашковой. Тогда же в мастерской у вдовы княгини Авдомя Пепровны Куракиной низали жемчугом бархатные поручи для патриарха¹².

Это явление можно связать с угасанием «свепличного» дела. В Пепровскую эпоху, когда ломался весь устой русской жизни, оно исчезло, уступив место ремесленным мастерским, работающим исключительно «на заказ». Дамы высшего света занимались в основном модным заграничным рукоделием, вышивали картины, сувениры. Лишь в среде консервативного купечества, старообрядцев сохранилась древнерусская традиция, согласно которой жены и дочери хозяина дома занимались богоугодным рукоделием для спасения души: вышивкой воздухов и пелен для храмов. Образцы сполчных мастерских отличались высоким пехническим совершенством, следовали модным художественным печениям и весьма отдалились от древнерусской и византийской традиции в шипбе. А произведения провинциальных мастериц хотя и выделялись традиционностью, понкой задушевностью, но проигрывали как в пехнике исполнения, так и в художественной выразительности. В мастерских уже не работают знаменщики, вышивальщицы сами копируют старые произведения, поэтому лицевое шипбе становится примитивнее.

Древние памятники, украшенные шипбем, сохранились благодаря тому, что были укрыты в церковных и монастырских ризницах, в древлехранилищах при ар-

12. Забелин И. Е. Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст. М., 2001. Т. 2. С. 556–557.

хи епископских кафедр, в Патриаршей ризнице Московского Кремля.

После войны 1812 года в русском обществе стал ощущаться подъем национального самосознания, ушло увлечение всем иностранным, появился интерес к собственной истории и древним искусствам.

В 1867 году на Всемирной промышленной выставке в Париже были выставлены памятники древнерусского искусства, они привлекли к себе большое внимание, что положительно отозвалось и в России, где в то время все делалось с оглядкой на западное общество.

Московское археологическое общество (с 1870) сыграло значительную роль в сохранении и изучении наследия Древней Руси. Оно устраивало съезды, выставки, печатало доклады и материалы выступлений, которые не потеряли актуальности и сегодня.

В середине XIX века в среде духовенства появляются высокообразованные ревнители старины, которые публиковали, в частности, предметы шитья из малодоступных для светских ученых монастырских ризниц. До сих пор не потеряли своего значения описания древностей Новгорода и его окрестностей архимандрита Макария¹³, Кирилло-Белозерского монастыря архимандрита Варлаама¹⁴, Патриаршей ризницы епископа Саввы¹⁵ и другие. Ученые и коллекционеры описывают коллекции частные и монастырские¹⁶.

13. Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. СПб, 2003. Ч. 2. С. 295-358; он же. Памятники церковных древностей в Нижегородской губернии // Записки ИАО. СПб, 1857. Т. 10.

14. Варлаам, архим. Описание историко-археологическое древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре // ЧОИДР. 1859. Кн. 3. Отд. 1.

15. Савва, еп. Можайский. Указатель для обозрения Московской Патриаршей ризницы. М., 1863.

16. Бычков Ф. А. Путеводитель по Ростовскому музею церковных древностей. Ярославль, 1886; Уварова П. С. Каталог ризницы Спасо-Преображенского мо-

Некоторые произведения шипья были опубликованы в Трудах археологических съездов, в журналах «Свепильник», «Старые годы», «Христианские древности и археология» и других.

Все эти публикации носят чисто описательный характер, памятники подчас неверно априбуптированы, что характерно для искусствоведческой науки того времени. В наше время произведения шипья по-новому переосмыслены в трудах современных ученых. Но некоторые работы не потеряли своей актуальности и сейчас¹⁷.

пастыря в Ярославле. М., 1887; Жизневский А. К. Описание Тверского музея. М., 1888; Щукин П. И. Краткое описание Щукинского музея в Москве. М., 1895; Георгиевский В. Т. Краткое описание церковно-исторического древлехранилища при Братстве св. Александра Невского во Владимирской губ. Вязники. Вязники, 1895; Уварова П. С. Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова. М., 1908. Отд. 4–6; Титов А. А. Ростов Великий в его церковно-археологических памятниках. М., 1911; Каталог церковных и других предметов древности, находящихся в древлехранилище Костромского церковно-археологического общества в покоях Михаила Федоровича Романова, что в Ипатьевском монастыре / Под ред. Н. Бажнова. Кострома, 1914.

В это время открываются государственные музеи. Еще в 1806 году статус музея получила московская Оружейная палата. В 1883 на базе переведенного из Петербурга в Москву в 1861 году Румянцевского музея был создан Российский исторический музей. В 1897 году в Петербурге в Михайловском дворце открылся Музей русского искусства. Большую роль в деле изучения старины сыграло Общество любителей духовного просвещения (1863). В провинциальных городах во второй половине XIX столетия были основаны музеи и древлехранилища, собравшие замечательные памятники старины. Это Тверской музей (1866), Кисевский (1872), Ростовский (1883), Владимирский (1886), Архангельский (1887) и другие музеи.

17. К ним относится выдержавшая несколько изданий книга известного московского историка И. Е. Забелина: Забелин И. Е. Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст. М., 2001. Т. 2. В этом труде собран богатый архивный материал по устройству древнерусских «светлиц». Начало изучения технологических особенностей этого искусства было положено Н. И. Савваитовым в его обширном труде по описанию утвари: Савваитов Н. И. Описание старинных русских утварей, одежда, оружия, ратных

Таким образом, в дореволюционном развитии древнерусского шитья мы можем различить несколько этапов:

— со времени появления христианства на Руси — до XVII века — эпоха развития «светличного» дела, которую можно разделить на исторические периоды, связанные с возвышением городов и созданием в них художественных центров, затем угасанием их после нападения завоевателей или междоусобной брани;

— угасание «светличного» дела в связи с переменой в общественной жизни и изменением уклада в эпоху послепетровских реформ, мастерские спановяпся профессионально-ремесленными, работающими «на заказ», а не на молитвенное поминовение;

— период «молчания» памятников, когда они хранились в ризницах и древлехранилищах, зачастую варварски поновляясь;

— начало обращения ученых и коллекционеров к древним памятникам, когда они собираются в музейные собрания, выставляются, публикуются и описы-

доспехов и конского убора. М., 1865. Поворотным моментом в исследовании древнерусского шитья можно считать статью замечательного русского филолога и палеографа В. Н. Щепкина: Щепкин В. Н. Памятник золотого шитья начала XV века // Древности. Труды ИМАО. М., 1894. Т. 15. Вып. 1. С. 35–60. В этой статье он делает попытку связать лицевое шитье с литературными источниками и иконописными традициями. Глубокое осмысление памятников шитья появляется в работах знатока христианской иконографии и иконологии Н. П. Кондакова, где он, привлекая византийские, южнославянские и русские памятники, прослеживает развитие отдельных сюжетов и названий, встречающихся в шитье: Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. М., 2004. Первую попытку рассмотреть лицевое шитье как один из видов средневекового искусства в живом развитии стилей, сделал Н. М. Щекотов: Щекотов Н. М. Древнерусское шитье // София. 1914. № 1. Очень важной работой можно считать описи собраний древнерусского шитья ризницы Троице-Сергиевой Лавры и Суздальского музея (напечатанные уже после революции), выполненные В. Т. Георгиевским: Георгиевский В. Т. Древнерусское шитье в ризнице Троице-Сергиевой Лавры. Святильник. М., 1914. № 11–12; он же. Памятники старинного русского искусства Суздальского музея. М., 1927.

ваются; начинается первое осмысление произведений шитья и понимание того, что древнерусское шитье является одним из видов средневекового искусства.

Новый этап в истории изучения древнерусского шитья открывается прагматичной для России страницей истории — Октябрьской революцией, взорвавшей течение всей русской жизни, изменившей весь ее уклад, уничтожившей огромное количество людей, а так же памятников культуры. С одной стороны, в это время монастыри и храмы варварски разграблялись и уничтожались, но, с другой стороны, благодаря подвижничеству русской интеллигенции некоторые монастыри, такие как Кирилло-Белозерский, Троице-Сергиев, стали музеями, где были спасены многочисленные произведения культуры. А из закрытых храмов и монастырей большая часть древних памятников поступала в музейные собрания Москвы и Петрограда. Научные сотрудники музеев зачастую с риском для жизни объезжали древние города и села, монастыри и усадьбы, спасая предметы старины.

Попрясает описанный у Бориса Ширяева в «Неугасимой лампаде» Соловецкий концентрационный лагерь, в котором русские интеллигенты создали для спасения памятников ризницы антирелигиозный музей. «Дело не в вывеске, а в спасении ценностей, и, поверьте, что под антирелигиозной вывеской они целее будут!»¹⁸, говорит Борис Ширяев устами своего героя поэта Б. Емельянова. И зачастую только в такой форме удавалось в это время сохранить наследие наших предков.

При огромном наплыве экспонатов ученым пришлось столкнуться не только с не изученным, но и с не разобранным материалом. Эта ситуация очень ярко описа-

18. См.: Ширяев Б. Н. Неугасимая лампада. М., 2003. Гл. 10. Под охрану дьявола. С. 116.

на секретарем Комиссии по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой Лавры священником и ученым П. А. Флоренским: «...в богатейшую сокровищницу русского и всемирного искусства мы, члены Комиссии, вступили как в темный лес, ибо она была не только не изучена, но даже не расставлена дообозримо <...> приходилось <...> рыться в прялке, чтобы извлечь иногда первоклассное шитье <...> из пыльных чердаков, заплесневелых чуланов и темных закоулков Лавры выпаскивать портреты, иконы, шитье, посуду и т. п. Вещи первоклассные, делающие честь любому музею, были перемешаны с второстепенными...»¹⁹

Во время работы Комиссии в первые годы после создания музея (1920) в Троице-Сергиевой Лавре были проведены выставки, на которых представлялись памятники древнерусского шитья. В 1923 году в Оружейной палате Московского Кремля проводилась специализированная выставка «Шитье и ткани допетровского времени». Шитье появлялось и в других музеях, как на постоянных экспозициях, так и на выставках. В 1924 и 1925 годах при Сергиевском историко-художественном музее для повышения квалификации сотрудников провинциальных музеев проводились совещания по вопросам изучения шитья и тканей, на которых выступали такие значительные специалисты, как В. К. Клейн и Е. В. Георгиевская-Дружинина.

После революции начался этап научной реставрации древнерусского шитья в музеях и в организованных в 1918 году Центральными реставрационными мастерскими. Определяемые памятники шитья

19. Флоренский П. А. О работе Комиссии. См.: Трубачева М. С. Из истории охраны памятников в первые годы советской власти. Комиссия по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой Лавры. 1918–1925 годы // Музей-5: Художественные собрания СССР. М., 1984. С. 152–164.

показываются на специальных реставрационных выставках²⁰. Исследователи обращаются к технике шитья, публикуется ряд работ на эту тему²¹.

Благодаря накопленному до революции материалу и в первые годы после революции, когда в научный оборот из закрытых монастырей поступило множество предметов шитья, ученым представилось возможным выделить отдельные мастерские, такие как княгини Евфросинии Спасской середины XVI века²² и именитых людей Строгановых XVII века²³. Заслугой видных ученых своего времени А. И. Некрасова и Д. В. Айналова стало включение древнерусского шитья в общие работы по истории русского искусства²⁴.

30-е и 40-е годы были неблагоприятными для развития исследований по древнерусскому шитью. Вначале из-за волн

20. Анисимова А. И. Реставрация памятников древнерусской живописи в Ярославле. 1919–1926. М., 1926; III Реставрационная выставка в Москве в 1927 году: Каталог. М., 1927.

21. Шабельская Н. П. Материалы и технические приемы в древнерусском шитье // Вопросы реставрации. Сб. ЦГРМ под ред. И. Грабаря. М., 1926. Т. 1. С. 113–124; Кнатиц Е. Э. К вопросу о технике древнерусского золотого шитья в связи с предметами шитья ризницы Соловецкого монастыря // ГИИИ. Временник Отдела изобразительных искусств. Л., 1927. Т. 1. С. 84–112; Калинина Е. В. Техника древнерусского шитья и некоторые способы выполнения художественных задач // Русское искусство XVII века. Сб. ст. по истории русского искусства допетровского периода. Л., 1929. С. 133–157; Сабурова М. А. Стоячие воротники и «ожерелки» в древнерусской одежде // Средневековая Русь. М., 1976. С. 226–231; Саламатова, ин. Марионила. Шитый воротничок домонгольского периода из Чернигова и технические особенности его исполнения // Середньовічні старожитності Південної Русі з України. III Міжнародна студентська наукова археологічна конференція. Чернівці, 2004. С. 71–75.

22. Александрова-Дольник Т. Н. Шитье московской мастерской XVI века // Вопросы реставрации. Сб. ЦГРМ под ред. И. Грабаря. М., 1926. Вып. 1. С. 125–136.

23. Георгиевская-Дружинина Е. В. Строгановское шитье в XVII веке // Русское искусство XVII века. Л., 1926. С. 109–133.

24. Некрасов А. И. Очерки декоративного искусства Древней Руси. М., 1924; Ainalov D. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau. Berlin; Leipzig, 1933.

репрессий, в которых погибли видные ученые еще дореволюционной образованности, чьи труды были подозрительны для вульгарно-атеистических органов советской власти. Затем во время Великой Отечественной войны в огне пожаров погибли многие достопримечательности городов и памятники культуры. В послевоенный период, когда политический климат в стране смягчился, музеи, имевшие в 30-е годы краеведческий и антирелигиозный уклон, стали называться историко-художественными, некоторые получили статус архитектурных и культурных заповедников, что дало возможность экспонировать церковные покровы и пелены. В 1947 году в бывшей ризнице Троице-Сергиевой Лавры открылась постоянная выставка, где большую часть экспонатов (шестьдесят) составили памятники лицевого шитья. После почти тридцатилетнего перерыва для массового посещения в 1956 году открылись залы Оружейной палаты Московского Кремля с ее уникальными памятниками средневекового русского искусства. В начале 50-х годов в крупномасштабном издании «История русского искусства» появилась статья И. Е. Мневой о Средневековом шитье как части русского искусства средних веков²⁵.

В настоящее время произведения шитья экспонируются во всех музеях, где они имеются. В ГРМ Санкт-Петербурга до недавнего времени экспонировалось большое собрание произведений шитья, но сейчас памятники появляются только на временных выставках²⁶.

25. Мнева И. Е. Шитье XVI — начала XVII века // История русского искусства / Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. А. Лазарева. М., 1955. Т. III. С. 676–688.

26. Например, в 2006 году прошла выставка Строгановского шитья в Строгановском дворце; На выставке, посвященной святителю Николаю, выставлялись уникальные пелены с лицевыми изображениями любимого в русском народе святого.

Проводились и специально посвященные древнерусскому шитью выставки, которые сопровождались прекрасно иллюстрированными каталогами²⁷. На этих выставках экспонировались многочисленные первоклассные памятники, часть из которых долгое время находилась в запасниках музеев. Выставки сопровождались конференциями, такими как, Пермская 1988 и ГММК 1989 годов, которые специально были посвящены искусству древнерусского шитья. В 2003 году в Москве (ГИМ) проводилась выставка «Христианское искусство Болгарии», на которой экспонировались памятники византийского шитья, был выпущен каталог. В Санкт-Петербурге в 90-х годах в ГРМ проходили выставки по древнерусскому искусству с замечательными образцами шитья из запасни-

27. Лихачева Л. Д. Древнерусское шитье XV — начала XVIII века в собрании ГРМ: Каталог выставки. Л., 1980; Соломина В. П. Древнерусское шитье в собр. Архангельского областного краеведческого музея: Каталог. Архангельск, 1982; Рукотворная нить (Золотное шитье из собрания Пермской государственной художественной галереи): Каталог выставки / Авт. вступ. ст. и сост. О. М. Власова. М., 1990; Маясова Н. А. Лицевое шитье // Русское художественное шитье XIV — начала XVIII века: Каталог выставки. 1989; она же. Средневековое лицевое шитье. Византия. Балканы. Русь: Каталог выставки к XVIII Международному конгрессу византистов. Москва, 8–15 августа 1991 года. М., 1991. Следует упомянуть выставки с краткими каталогами. См.: Лицевое и орнаментальное шитье XVI—XVIII веков (из собрания ГОМ ТАССР). Казань, 1988; Православное золотное шитье. Из собрания Кировского областного художественного музея им. М. В. и А. М. Васнецовых (Москва, 1992) / Каталог. М., 1992; Угаров Б. С. 1000-летие русской художественной культуры. М., 1988; Реставрация музейных ценностей в СССР: Каталог: в 2 т. М., 1986; IX Выставка произведений искусства, реставрированных Всероссийским художественным научно-реставрационным центром им. академика И. Э. Грабаря. М., 1988; Реставрация музейных ценностей России. 2002. Триеннале 4: Каталог выставки. М., 2002; Лихачева Л. Д. Древнерусское шитье XV — начала XVIII века в собрании ГРМ: Каталог выставки. Л., 1980; Искусство Строгановских мастеров. Реставрация. Исследования. Проблемы: Каталог выставки. М., 1991; Искусство Рязанских земель: Каталог выставки. М., 1993 (разделы шитья в двух последних каталогах составлены А. В. Силкиным).

ков музея. Выставки сопровождались выпуском каталогов²⁸. В 2006 году после закрытия в ГРМ постоянной экспозиции древнерусского шитья событием культурной жизни города стали выставки древнерусского искусства, на которых экспонировались и первоклассные памятники шитья²⁹.

В изучении древнерусского шитья в послевоенный период прослеживаются два концептуальных подхода³⁰: согласно первому, памятники относятся к декоративно-прикладному искусству, другому — лицевое шитье рассматривают в синтезе с иконописью, имея в виду чисто искусствоведческий аспект изучения³¹. Последнего направления придерживался и А. Н. Свирин, который в своей первой обобщающей работе по древнерусскому шитью собрал большой материал и проследил развитие художественных стилей в шитье³².

Огромную роль в изучении древнерусского шитья сыграла Н. А. Маясова, еще в 1968 году в докладе «Лицевое шитье — его особенности и методика изучения»³³ она с однозначностью поставила вопрос об определении

28. Лихачева Л. Д. Шитые произведения из собрания Кирилло-Белозерского монастыря, связанные с родом Голицыных // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1995. Вып. 10. С. 103–115; Русские монастыри. Искусство и традиции. СПб, 1997.

29. Святой Николай Мирликийский в произведениях XII—XIX столетий из собрания Русского музея. СПб, 2006.

30. Маясова Н. А. К истории изучения древнерусского лицевого шитья // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1995. Вып. 10. С. 8.

31. Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. М.; Л., 1947; История Москвы. М., 1952. Т. 1; История русского искусства. М., 1953–1959; Русское декоративное искусство: в 3 т. / Под ред. А. М. Лелюкова. М., 1962–1965.

32. Свирин А. Н. Древнерусское шитье. М., 1963.

33. Доклад был прочитан на конференции ВНИИ искусствознания. См. его публикацию: Маясова Н. А. Методика исследования памятников древнерусского лицевого шитья // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1973. Вып. 1. С. 111–131.

лицевого шитья как одного из видов средневекового изобразительного искусства и о необходимости комплексного его изучения. В нем автор разработала методологию изучения древнерусского шитья, которая состоит в том, что при художественном и иконографическом анализе памятников необходимо привлечение широкого круга произведений не только разных видов искусства, но и разных центров средневековой культуры. Обязательным компонентом комплексного метода является изучение литературных памятников и исторических документов, вкладных и литургических надписей, что, расширяя аспекты исследования, придает памятникам древнерусского шитья значение историко-культурных источников, проясняющих не только их собственную идейную сущность, но и духовные и социально-политические явления времени их создания. Н. А. Маясова, опираясь на разработанную ею методику изучения памятников шитья, написала множество научных статей, заложила основу в изучении средневековых мастерских, выделив круг памятников, вышедших из них, проследила историю их деятельности³⁴. Несколько исследований Н. А. Маясовой посвяще-

34. Маясова Н. А. Мастерская художественного шитья князей Старицких // Сообщения Загорского гос. историко-худож. музея-заповедника. Загорск, 1960. Вып. 3. С. 41–64; она же. Литературный образ Ксении Годуновой и приписываемые ей произведения шитья // ТОДРА. Л., 1966. Т. 22. С. 294–310; она же. Кремлевские «светлицы» при Ирине Годуновой // Московский Кремль — древнейшая сокровищница памятников истории и искусства: Тез. науч. конф., посвященной 425-летию Оружейной палаты (22–24 нояб. 1972). М., 1972. С. 14–18; она же. Кремлевские «светлицы» при Ирине Годуновой // ГММК. Материалы и исслед. М., 1976. Вып. 2. С. 39–61; она же. Памятники шитья московской великокняжеской светлицы XV века // Искусство Москвы периода формирования Русского централизованного государства / ГММК. Материалы и исслед. М., 1980. Вып. 3. С. 56–75; она же. «Светлица» в доме боярина Дмитрия Ивановича Годунова // Произведения русского и зарубежного искусства XVI — начала XVIII века / ГММК. Материалы и исслед. М.,

но отдельному кругу памятников из монастырей³⁵ и храмов³⁶, где она описывает коллекции их собраний древнерусского шитья, анализируя памятники в контексте времени создания и художественных стилей эпохи. Большое значение имеют ее работы, посвященные исследованию влияния лицевого шитья Византии, Сербии, Молдавии и Валахии на русское лицевое шитье XV—XVI веков³⁷, раскрывающие взаимопроникновение культур в эпоху Средневековья. Многочисленны ра-

1984. Вып. 4. С. 32–56; она же. Памятники шитья с именем Геннадия // Новые атрибуции / ГММК. Материалы и исслед. М., 1987. Вып. 5. С. 24–34; она же. Светлица новгородской боярыни в Москве // ПКНО. 1985. М., 1987. С. 330–344; она же. Одна из последних древнерусских светлиц // ПКНО. 1994. М., 1996. С. 388–399.

35. Она же. Древнерусское лицевое шитье из собрания Кирилло-Белозерского монастыря // Художественные памятники Русского Севера / ДИ. М., 1989. С. 203–224; она же. Две шитые хоругви XVI века из Соловецкого монастыря // ПКНО. 1989. Л., 1990. С. 312–322; она же. Древнерусское лицевое шитье из ризницы Соловецкого монастыря // Сохраненные святыни Соловецкого монастыря / ГММК. Материалы и исслед. М., 2003. Вып. 17. С. 73–94.

36. Она же. Три шитых покрыва XVI века в собрании Музеев Московского Кремля // ГММК. Материалы и исслед. М., 1973. Вып. 1. С. 132–147; она же. Памятники древнерусского лицевого шитья из Успенского собора // Уникальному памятнику русской культуры Успенскому собору Московского Кремля — 500 лет: Тез. науч. конф. (4–6 сент. 1979). М., 1979. С. 69–74; она же. Памятники средневекового лицевого шитья из собрания Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля / ГММК. Материалы и исслед. М., 1985. С. 189–214; она же. Произведения декоративно-прикладного искусства в древнем интерьере Благовещенского собора // Уникальному памятнику русской культуры Благовещенскому собору Московского Кремля 500 лет: Тез. Всесоюзной науч. конф. (13–15 нояб. 1989). М., 1989. С. 78–82.

37. Она же. К вопросу о южнославянских связях в русском лицевом шитье XV—XVI веков // Проблемы русской средневековой художественной культуры / ГММК. Материалы и исслед. М., 1990. Вып. 7. С. 87–100; она же. Средневековое лицевое шитье. Византия. Балканы. Русь: Каталог выставки к XVIII Международному конгрессу византистов. Москва, 8–15 авг. 1991 года. М., 1991; она же. Произведения средневекового молдо-влахийского лицевого шитья в собр. Гос. историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль» // Балканы. Русь / ДИ. СПб, 1995. С. 257–276.

боты Напалыи Андреевны, посвященные отдельным памятникам, где она с убедительной точностью и ясностью описывает и анализирует памятники древнерусского шитья. Но самыми значительными, обобщающими работами по лицевому шитью стали каталоги 1971 и 2004 годов. Последний явился отражением всей научной деятельности Н. А. Маясовой. В нем представлена вся коллекция лицевого шитья Оружейной палаты ГММК, памятники описаны, по возможности атрибутированы, написана история древнерусских свеплиц³⁸. Благодаря ее деятельности на поприще изучения древнерусского лицевого шитья метод комплексного исследования памятников получил большое признание.

Необходимо отметить выдающуюся роль Л. Д. Лихачевой в изучении одной из самых обширных коллекций древнерусского шитья, хранящейся в Государственном Русском музее. К сожалению, ее ранняя кончина прервала работу по описанию коллекции, но большая часть памятников была исследована. К 75-летию со дня рождения Людмилы Дмитриевны ее коллеги из отдела древнерусского искусства составили сборник ее памяти, посвященный произведениям шитья из коллекции ГРМ³⁹.

Среди исследований необходимо выделить работы, в которых отмечены отдельные аспекты изучения памятников шитья. Ценный материал для атрибуции древних памятников дают палеографические исследования Т. В. Николаевой⁴⁰. Статьи реставраторов и рес-

38. Маясова Н. А. Древнерусское шитье. М., 1971; она же, Древнерусское лицевое шитье: Каталог. М., 2004.

39. Страницы истории отечественного искусства. К 75-летию со дня рождения Л. Д. Лихачевой / Альманах. СПб, 2012. Вып. 364.

40. Николаева Т. В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI века // Археология СССР. Свод памятников. САИ. Вып. Е1—49. М., 1971.

паврационные выставки имеют большое значение для атрибуции памятников, для понимания их художественного замысла и технических особенностей исполнения⁴¹. Особое место занимает монография Л. И. Якуниной о шитье жемчугом и работа на эту же тему К. В. Доновой⁴². В. И. Антонова, Т. А. Бадяева и В. А. Меньяло разрабатывали вопрос о роли шитья в интерьерах древнерусских храмов⁴³.

41. Рябова М. П. Новый метод реставрации древнерусского шитья // Сообщения Загорского музея. Загорск, 1958. Вып. 2. С. 43–46; она же. Основные принципы реставрации тканей и шитья // Вопросы реставрации и консервации произведений изобразительного искусства: Методическое пособие. М., 1960. С. 149–167; она же. Восстановление и реконструкция древнерусского шитья // Восстановление памятников культуры (проблемы реставрации). М., 1981. С. 207–217; Осмоловская Н. М. Ценный памятник древнерусского искусства // Искусство. 1966. № 6. С. 67–69; Качанова И. М., Шабельник В. С. Реставрация тканей в Музеях Кремля (из опыта работы) // Декоративно-прикладное искусство / ГММК. Материалы и исслед. М., 1993. Вып. 9. С. 182–193; Семечкина Е. В. К проблеме допустимости реставрационных вмешательств в памятники древнерусского шитья // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1995. Вып. 10. С. 187–198; она же. Реставрация пелены XVI века «София Премудрость Божья» из собрания Вологодского музея-заповедника // Грабаревские чтения. М., 2005. Вып. 6. С. 75–84; Русский Север глазами реставратора. Ткани. Одежда: Каталог выставки / Авт. вступ. ст. и сост. Г. А. Григорьева. Архангельск: Правда Севера, 2002; Королькова С. М. Исследование и реставрация пелены XVII века «Богоматерь Владимирская» из собрания Великоустюжского краеведческого музея // Грабаревские чтения. М., 2005. Вып. 6. С. 88–95; Кривоносова В. К., Черторицкая А. Ф. Из истории реставрации древнерусского лицевого шитья в Ростовском музее-заповеднике // Грабаревские чтения. М., 2005. Вып. 6. С. 57–65; Ларикина Н. В. Реставрация епитрахили первой половины XVII века из собрания Архангельского областного краеведческого музея // Грабаревские чтения. М., 2005. Вып. 6. С. 84–88.

42. Якунина Л. И. Русское шитье жемчугом. М., 1955; Донова К. В. Русское шитье жемчугом XVI—XVII веков. М., 1962.

43. Антонова В. И. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева // ГТГ. Материалы и исслед. М., 1956. Вып. 1. С. 21–43; Бадяева Т. А. О внутреннем убранстве памятников древнерусского зодчества XV века // Проблемы истории СССР. М., 1973. С. 415–429; она же. Ткани и лицевое шитье в убранстве русских храмов XV века // Проблемы истории СССР. М., 1974. Вып. 4. С. 56–

Необходимо выделить публикации, в которых авторы на основании художественных и иконографических особенностей сюжета произведения и надписей пытались раскрыть идейное содержание памятника и связь его с исторической действительностью. Пелена «Церковная процессия» XV века содержит на среднике уникальное изображение исторических событий, толкование которого мы находим у нескольких искусствоведов. И хотя авторы пришли к взаимоисключающим выводам относительно сюжета и лиц, вышитых на этой пелене, тем не менее эти работы имеют большое значение в искусствоведении, иллюстрируя этапы развития науки как отражение исторических процессов в стране и преломление их в научной позиции авторов⁴⁴. К этой серии можно отнести и статьи Н. А. Маясовой «Об одном редком изображении в шитье XV века», «Две шитые хоругви XVI века из Соловецкого монастыря» и другие⁴⁵.

Послевоенные исследования можно разделить на четыре основные группы: публикации отдельных памятников в многочисленных статьях⁴⁶; описание кол-

75; Мсняяло В. А. Художественное шитье в храмах Иосифо-Волоколамского монастыря в первой половине XVI века // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1995. Вып. 10. С. 14–26.

44. Щепкина М. В. Изображение русских исторических лиц в шитье XV века // Труды ГИМ. Памятники культуры. М., 1954. Вып. 12. С. 1–26; Евсеева Л. М. Шитая пелена 1498 года и Чин венчания на царство // Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990) / ДИ. СПб, 1999. С. 430–439; Прображенский А. С. Иконография «пелены Елены Волошанки» и проблема портретной традиции в московском искусстве рубежа XV–XVI веков // Искусствознание. № 2. М., 2003. С. 201–228; Круглова А. Р. Еще раз о пелене 1498 года Елены Волошанки // Материалы 8 семинара-выставки по церковному шитью. М., 2004. С. 58–60.

45. Маясова Н. А. Об одном редком изображении в шитье XV века // ПКНО. 1984. Л., 1986. С. 409–419; она же. Две шитые хоругви XVI века из Соловецкого монастыря // ПКНО. 1989. Л., 1990. С. 312–322.

46. Антонова А. И. Новый памятник художественного шитья XVI века // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 26–29; Бадяева Т. А. Пелена Марии Тверс-

кой // МГУ им. М. В. Ломоносова. Исторический факультет. Вопросы истории СССР. М., 1975. С. 499–514; Бойчева Ю. Един памятник на византийската везба от Охрид: Датирание и атрибуция // Проблеми на изкуството. № 3. София, 1998. С. 8–12; Вилкова М. В. Надгробные покровы на раку святителя Филиппа // Сохраненные святыни Соловецкого монастыря / ГММК. Материалы и исслед. М., 2003. Вып. 17. С. 94–107; Голованова М. П. Хоругви из Успенского собора Московского Кремля // Материалы VIII семинара-выставки по церковному шитью. М., 2004. С. 16–26; Ефимова А. В. Шитая пелена «Распятие с предстоящими» XII века в собрании Исторического музея // Русское искусство XI—XIII веков. М., 1986. С. 128–135; Косцова А. С., Моисеенко Е. Ю. Шитый покров XVII века в собрании Эрмитажа // ПКНО. 1981. Л., 1983. С. 362–367; Лебедева Ю. А. Два памятника древнерусского шитья XVI века в собрании Русского музея // Сообщения ГРМ. Л.; М., 1956. Вып. 4. С. 54–57; Лихачева Л. Д. Покров Пафнутия Боровского из Государственного Русского музея // ПКНО. 1977. М., 1977. С. 269–273; Лихачева Л. Д. О хоругви из Никитской церкви в Новгороде // ПКНО. 1978. М., 1979. С. 406–412; она же. О хоругви Евфросинии Старицкой 1566 года // Художественные памятники Русского Севера / ДИ. М., 1989. С. 225–231; она же. Ранний покров Кирилла Белозерского из собрания Русского музея // ПКНО. 1994. М., 1996. С. 381–388; она же. Два покрыва мастерской боярыни Акилины Петровны Бутурлиной в собр. Русского музея // Искусство средневековой Руси / ГММК. Материалы и исслед. М., 1999. Вып. 12. С. 270–276; она же. Шитый покров с изображением Александра Невского из Александро-Невской Лавры // ПКНО. 2001. М., 2002. С. 398–402; Манушина Т. Н. Плащаница Никольского собора Зарайска // ПКНО. 1976. М., 1977. С. 215–219; она же. Плащаница из собрания Загорского музея // ПКНО. 1977. М., 1977. С. 245–252; она же. Пелена 1550 года царицы Анастасии Романовны // ПКНО. 1980. Л., 1981. С. 435–442; Маринуца Н. Д. Фрагмент молдавско-валахского шитья «Троица ветхозаветная» в собрании Государственного Русского музея // ПКНО 1999. М., 2000. С. 412–415; Маясова Н. А. Двойной покров XVI века // Сообщения Загорского музея. Загорск, 1958. Вып. 2. С. 25–30; она же. Два произведения художественного шитья XVII века // Сообщения Загорского музея. Загорск, 1958. Вып. 2. С. 39–42; она же. Памятник московского золотного шитья XV века // Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI веков. ДИ. М., 1970. С. 488–493; она же. Два произведения лицевого шитья боярских мастерских XVI века // ПКНО. 1981. Л., 1983. С. 352–361; она же. Об одном редком изображении в шитье XV века // ПКНО. 1984. Л., 1986. С. 409–419; она же. Две шитые хоругви XVI века из Соловецкого монастыря // ПКНО. 1989. Л., 1990. С. 312–322; она же. Древнейший покров митрополита Ионы // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1995.

Вып. 10. С. 26–39; она же. Вновь обретенный шедевр // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1995. Вып. 10. С. 39–53; она же. Шитое изображение князя Михаила Черниговского // ПКНО. 1991. М., 1997. С. 277–289; она же. Образ преподобного Сергия Радонежского в древнерусском шитье // Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV веков / ДИ. СПб, 1998. С. 40–53; Нарциссов В. В. Шитый покров Сергия Радонежского // Древнерусское и народное искусство. Сообщения Загорского музея-заповедника. Загорск, 1990. С. 28–38; он же. Воздух, шитый княгиней Еленой Верейской // Исследования и атрибуции / ДИ. СПб, 1997. С. 212–233; Полознев Д. Ф. Саккос ростовского митрополита Ионы // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1995. Вып. 10. С. 139–149; Пуцко В. Г. Шитые пелены с изображением Богоматери Тихвинской // София. № 1. В. Новгород, 2002; Сафонова Г. Б. Два шитых покрывца XVII века в Калуге // ПКНО. 1987. М., 1988. С. 338–342; Силкин А. В. Малоизвестные памятники Строгановского лицевого шитья из Ростова Великого // ПКНО. 1983. Л., 1984. С. 420–433; он же. Двусторонняя хоругвь из Кирилло-Белозерского монастыря // Исследования и реставрация / ДИ. М., 1985. С. 80–94; он же. Плащаница Агаповой // Новые открытия реставраторов / ВХНРЦ. ДИ. М., 1990. Вып. 1. С. 42–75; он же. Древнейший памятник лицевого шитья из Казани // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1995. Вып. 10. С. 53–70; он же. Неизвестный памятник Строгановского шитья из города Хлынова Казани // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1995. Вып. 10. С. 127–139; он же. Пелена «София Премудрость Божья» из собр. Вологодского музея-заповедника. К вопросу атрибуции и датировки // Грабаревские чтения. М., 2005. Вып. 6. С. 65–75; Стерлигова И. А. Древнейшая русская лицевая пелена к иконе // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Победовой (1912–1999). М., 2005. С. 553–564; Трофимова Н. Н. Лицевой покров Козьмы Яхренского // ПКНО. 1978. М., 1979. С. 426–430; Хлебникова Н. А. Покров Пафнутия Боровского // ПКНО. 1975. М., 1976. С. 234–239; она же. Малоизвестные произведения мастерской Софии Палеолог // ПКНО, 1976. М., 1977. С. 196–203; она же. Новооткрытые произведения мастерской лицевого шитья князей Старицких // ПКНО. 1980. Л., 1981. С. 443–454; Черненилова Л. М. Пелена «Богоматерь Владимирская» из собрания Московского областного краеведческого музея // ПКНО. 1985. М., 1987. С. 357–362; она же. Памятники лицевого шитья из Валдайского Иверского монастыря // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1995. Вып. 10. С. 149–161; Черторижская А. Ф. Пелена «Богоматерь Воплощение» XV века в собрании Ярославского музея-заповедника (атрибуция и реставрация) // Там

лекций музеев или бывших собраний монастырей, церквей и московского двора⁴⁷; исследования шитья целых

же. С. 182–187; Якунина Л. И. Памятник портретного шитья конца XV века // Древнерусское искусство XV — начала XVI века. М., 1963. С. 263–284.

47. Балдин В. И., Манушина Т. Н. Троице-Сергиева Лавра. Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV—XVII веков. М., 1996; Бурдакова Е. Ткани ризниц Ярославля. Русские художественные ткани из собрания Ярославского музея-заповедника (Уникальная коллекция древнерусского шитья XVI — начала XX века) // Советский музей. № 5. 1991. С. 22–33; Вишневская И. И. Облачения XV—XVII веков ризницы Соловецкого монастыря из собрания музеев Московского Кремля // Искусство христианского мира. М., 2001. Вып. 5. С. 215–227; она же. Драгоценные ткани Италии в церемониях московского двора // Италия и московский двор. М., 2004. С. 48–54; она же. Плащаницы и большие воздухи XV—XVIII веков из собрания Музеев Кремля // Убрус. СПб, 2005. Вып. 4. С. 18–24; она же. Драгоценные ткани. М., 2007; Евсеева Л. М. Аналойные подвесные пелены XV века из ризницы Троице-Сергиева монастыря // Троице-Сергиева Лавра в истории, культуре и духовной жизни России / Материалы 3-й Междунар. конф. Сергиев Посад, 2004. С. 252–267; Завьялова М. К., Каргалова Т. А. Краткий обзор памятников древнерусского лицевого шитья XVI—XVII веков в собрании Государственного объединенного музея республики Татарстан // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1995. Вып. 10. С. 70–82; Зайченко В. В., Пуцко В. Г. Памятники древнерусского лицевого шитья в Чернигове // Там же. С. 96–103; Игнашина Е. В. Древнерусское лицевое и орнаментальное шитье в собр. Новгородского музея: Каталог. В. Новгород, 2002; она же. Памятники средневекового лицевого шитья из Софийского собора // Новгородский исторический сборник. СПб, 2003. № 9 (19). С. 382–410; Косицина М. Ю. Лицевое шитье XVII века из княжеских и боярских светлиц в собрании музея «Новодевичий монастырь» // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. Вып. 10. М., 1995. С. 115–127; Лихачева Л. Д. Шитые произведения из собрания Кирилло-Белозерского монастыря, связанные с родом Голицыных // Там же. С. 103–115; Манушина Т. Н. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. М., 1983; Плешанова И. И., Лихачева Л. Д. Древнерусское декоративно-прикладное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л., 1985; Силкин А. В. Вклады шитья Никиты Григорьевича Строганова в Сольвычегодский Благовещенский собор // Искусство Средневековой Руси / ГММК. Материалы и исслед. М., 1999. Вып. 12. С. 247–270; Соломина В. П. Древнерусское шитье в собрании Архангельского областного краеведческого музея: Каталог. Архангельск, 1982; Сухова О. А. Коллекция лицевого шитья в Му-

регионов или исторических периодов⁴⁸; выделение и характеристика отдельных мастерских⁴⁹.

В послеперестроечную эпоху российские исследователи, а зарубежные еще и раньше, начали обращаться к богословским аспектам иконографии образов древнерусского шитья⁵⁰. Круг шитых вещей попадает

роме // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1995. Вып. 10. С. 82–96; Хлебникова Н. А. Древнерусское лицевое шитье в коллекции Великоустюжского музея // ПКНО. 1982. Л., 1984. С. 390–407; Черкашина Г. П. Плащаницы Троице-Сергиевой лавры (К вопросу формирования коллекции лицевого шитья Сергиево-Посадского музея-заповедника) // Сергиево-Посадский музей-заповедник. Сообщения 2005. М., 2006. С. 200–209; Шитова Л. А. Жемчужное шитье XIX века из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника // Сергиево-Посадский музей-заповедник. Сообщения 2005. М., 2006. С. 222–235; Шубина Т. Г. Церковное шитье XIX — начала XX века в собрании Государственного музея истории религии // Покров. СПб, 2005. Вып. 1. С. 37–40; Яскеляйнен Е. И. Коллекция церковного убранства и священнического облачения музея-заповедника «Кижи» // Кижский вестник. № 5. Петрозаводск, 1999. Электронная библиотека. Научные публикации и издания музея-заповедника «Кижи». <http://kizhi.karelia.ru/library/vestnik-55/255.html>.

48. Кара-Васильева Т. Шедєври церковного шитва України (XII—XX століття). Київ, 2000; Катасонова Е. Ю. Золотное шитье домонгольской Руси X—XIII веков // Убрус. СПб, 2005. Вып. 4. С. 24–46; Новицкая М. А. Гаптування в Київській Русі (За матеріалами розкопок на території УРСР) // Археологія. Київ, 1965. Т. XVIII. С. 24–38; она же. Давньоруське гаптування з фігурними зображеннями // Археологія. Київ, 1970. Т. XXIV. С. 88–99; она же. Золотная вышивка Киевской Руси // *Byzantinoslavica: Revue internationale des Studes Byzantines*. FASC. Prague, 1972. Т. XXXIII. S. 42–58; Фехнер М. В. Золотное шитье Владимиро-Суздальской Руси // Средневековая Русь. М., 1976. С. 222–226; он же. Золотное шитье Древней Руси // ПКНО. 1978. Л., 1979. С. 401–405.

49. Указанные в ссылке 45 публикации Н. А. Маясовой; Силкин А. В. Строгановское лицевое шитье. М., 2002; он же. Лицевое шитье Строгановских мастерских. М., 2009.

50. Силкин А. В. Развитие темы литургики в Строгановском шитье // Русское искусство позднего средневековья. Образ и смысл художественного образа. М., 1993. С. 166–189; Вишневская И. И. Плащаницы и большие воздухи XV—XVIII веков из собрания Музеев Кремля // Убрус. СПб, 2005. Вып. 4. С. 18–24; Дроздова О. Э. Столетия связующая нить // Убрус. СПб, 2003. Вып. 1. С. 3–11;

в поле зрения исследователей, занимающихся вопросами иконографии⁵¹.

По древнерусскому шитью было написано одиннадцать диссертаций, обобщающих накопленный материал. Первой диссертацией стала работа Е. В. Георгиевской-Дружининой, посвященная Спрогановскому шитью, определившая Спрогановскую мастерскую как крупное культурное явление XVII века. Н. А. Маясова на основе разработанного ею комплексного метода исследования и подхода к лицевому шитью, как к одному из видов сюжетно-образного искусства, выявила в произведениях XVI века многообразие художественных направлений, обусловленных историческими особенностями того времени, а также указала целый ряд неизвестных дополе мастерских и центров этого искусства. В диссертации Т. А. Бадяевой доказывается эстетическая значимость русского шитья XV века, определяются его декоративные принципы и место в интерьере храма. Н. А. Хлебникова в своей работе описала малоизвестные коллекции музеев Вологодской области, приложив к диссертации довольно полный капа-

она же. Иконография Оплакивания и Погребения Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа в лицевом шитье // Убрус. СПб, 2004. Вып. 2. С. 3–31; Убрус. СПб, 2005. Вып. 3. С. 3–37; она же. «Агнец Божий» в лицевом шитье // Убрус. СПб, 2006. Вып. 5. С. 4–39; Мирковић А. Црквени уметнички вез. Београд, 1940; Петров А. С. Евангельские пелены // Покров. СПб, 2008. Вып. IV. С. 40–45; Пущко В. Г. Византийские плащаницы: варианты композиционной схемы // Убрус. СПб, 2006. Вып. 5. С. 37–49.

51. Нарциссов В. В. Проблемы иконографии преп. Сергия Радонежского // Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV веков / ДИ. СПб, 1998. С. 54–63; Преображенский А. С. Иконография «пелены Елены Волошанки» и проблема портретной традиции в московском искусстве рубежа XV—XVI веков // Искусствознание. М., 2003. № 2. С. 201–228; Грднева Ю. Г. Плащаницы Троице-Сергиевой Лавры как иконографическое раскрытие граней литургии // Троице-Сергиева Лавра в истории, культуре и духовной жизни России / Материалы 3 Междунар. конф. Сергиев Посад, 2004. С. 280–290.

лог. А. В. Силкин обратился вновь к Спрогановскому шитью, проследил развитие светлиц от конца XVI до начала XVIII столетия, применив метод комплексного исследования, что позволило ему дать новую периодизацию шитья, показать его влияние на другие мастерские XVII века, а также установить связь с церковными обрядами и мировоззрением той эпохи.

А. С. Петров в диссертации, посвященной шитьм подвесным пеленам XV—XVI веков, на основе комплексного подхода к изучаемым произведениям выявляет в их создании византийскую традицию, но при этом отмечает более широкое их распространение на Руси, благодаря активному развитию иконостаса, своеобразию религиозной жизни, традиций и особенностей политического развития Московского государства XV века.

А. Р. Круглова в диссертации «Золотошвейное рукоделие великокняжеских и царских мастерских XV—XVI веков» впервые в отечественной историографии проанализировала памятники великокняжеского золотного шитья XV—XVI веков и сведения о них в письменных источниках. Занятие церковным шитьем она рассматривает через призму жизни древнерусской женщины, а также как путь благоверной княгини в представлении народа.

Т. В. Хребина посвятила свою диссертацию теме «Церковное шитье — традиции и современность». Она собрала богатый материал по современным мастерским, учебным центрам и отдельным мастерам, которые работают в традициях древнерусского шитья. Описала современные технологии и художественные приемы и отобразила их связь с наследием прошлого, показав, что современное искусство имеет свои истоки в древнерусском искусстве.

Ю. Г. Гриднева (Матвеева) в диссертации «Эволюция византийской традиции в иконографии литургичес-

кого шитья позднего средневековья» впервые собрала, систематизировала, и, главное, глубоко осмыслила значительное по объему и художественным достоинствам византийское шитье. Последовательно провела классификацию памятников отдельных видов литургического шитья, основанную на символическом содержании их изображений. Автором данной монографии в 2011 году была защищена диссертация по орнаментике древнерусского шитья. В 2012 году А. Гребенникова защитила диссертацию, в которой рассматривает лицевое шитье XIV—XVI веков как феномен художественной культуры Древней Руси⁵².

А. В. Силкин в 2002 году выпустил монографию по Строгановскому шитью, в которой проследил историю семьи «именитых» людей Строгановых, периоды в работе масперской и опубликовал собранную из разных музеев коллекцию памятников. В 2009 А. В. Силкин выпустил еще одну монографию, дополнив предыду-

52. Георгиевская-Дружинина Е. В. История женского художественного труда в XVII веке. Работа Строгановских золотошвейных мастерских. Дис. ...канд. искусствоведения. М., 1945; Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье XVI века. Дис. ...канд. искусствоведения. М., 1971; Бадяева Т. А. Декоративные принципы древнерусского лицевого шитья XV столетия. Дис. ...канд. искусствоведения. М., 1974; Силкин А. В. Строгановское лицевое шитье. К проблеме иконографии и стиля изобразительного искусства XVII века. Дис. ...канд. искусствоведения. М., 1992; Гриднева (Матвеева) Ю. Г. Эволюция византийской традиции в иконографии литургического шитья позднего средневековья. Дис. ...канд. искусствоведения. Украина. Харьков, 2007; Хребина Т. В. Церковное шитье — традиции и современность. Дис. ...канд. искусствоведения. СПб, 2007; Петров А. С. Древнерусские шитые пелены под иконы. XV—XVI веков. Типология, функция, иконография. Дис. ...канд. искусствоведения. М., 2008; Круглова А. Р. Золотошвейное рукоделие великокняжеских и царских мастерских XV—XVI веков. Дис. ...канд. исторических наук. СПб, 2009; Казарина В. Б. Орнаментальное шитье на подвесных пеленах второй половины XVI века. Дис. ...канд. искусствоведения. СПб, 2011; Гребенникова Д. А. Лицевое шитье в художественной культуре Древней Руси XIV—XVI веков. Дис. ...канд. искусствоведения. СПб, 2012.

щее издание неопубликованными ранее памятниками⁵³.

Новый, совершенно непохожий на прежний этап в истории развития древнерусского шитья начался в конце 80-х годов, когда появились мастера, украшающие храмы вышитыми произведениями⁵⁴. После празднования 1000-летия Крещения Руси стали открываться разрушенные храмы, возрождаться церковное искусство. К этому времени древние традиции, живой опыт шитья были практически утрачены, и не только из-за семидесятилетней борьбы с Церковью, но и ввиду того, что само древнерусское шитье практически угасло к концу XVIII века. Новое поколение мастеров в своем творчестве ориентировалось на памятники древнерусского шитья до XVIII столетия, изучало наследие, его художественные особенности и технику шитья. Для обмена опытом мастерицы собираются на семинары, первые начали проводиться в Москве, затем в Санкт-Петербурге, далее в других городах. Они сопровождаются выпуском сборников научных статей⁵⁵.

Из обзора литературы видно, что древнерусскому шитью посвящено немало исследований, многие аспекты освещались, описаны коллекции и отдельные памятники, но практически не встречается исследований, посвященных орнаментальному шитью. Эти памят-

53. Силкин А. В. Строгановское лицевое шитье. М., 2002; он же. Лицевое шитье Строгановских мастерских. М., 2009.

54. См. о возрождении древнерусского шитья: Хребина Т. В. Направления и пути развития современного церковного шитья на примере мастерских. Место шитья в современном храме // Материалы 8 семинара-выставки по церковному шитью. М., 2004. С. 39–54.

55. Материалы 8 семинара-выставки по церковному шитью. М., 2004; Покров. СПб, 2005. Вып. I; Покров. СПб, 2006. Вып. II; Покров. СПб, 2007. Вып. III; Покров. СПб, 2008. Вып. IV; Линтула. СПб, 2009. Вып. 2.; Линтула. СПб, 2010. Вып. 3; Линтула. СПб, 2011. Вып. 4; Линтула. СПб, 2012. Вып. 5; Линтула. СПб, 2013. Вып. 6.

ники редко попадают в каталоги. Орнаментика шитья если и рассматривается, то лишь художественным оформлением лицевого средника. Как принадлежащие к отдельному виду памятники орнаментального шитья помещены в каталоге Н. А. Маясовой, И. И. Вишневской⁵⁶. Во вступительной статье атрибутированы и описаны памятники орнаментального шитья из собраний ГММК. Несколькоими годами ранее в альбоме Загорского музея Т. Н. Манушина⁵⁷ поместила памятники орнаментального шитья, а в статье «Пелена 1550 года царицы Анастасии Романовны»⁵⁸ обращает внимание на необходимость разработки этой темы, намечает пути исследования данного вопроса. В альбоме «Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея»⁵⁹, рассматривая сударь «Троица», выполненный на рубеже XVI—XVII веков, Т. Н. Манушина связывает орнамент каймы с лицевым изображением средника. Обращая внимание на повторяющийся орнаментальный мотив — росток, символ жизни, обращенный на четыре стороны света, автор связывает его с идеограммой нового строящегося дома: «Таким образом, христианское изображение Троицы окружено имперснейшей языческой символикой, связанной когда-то с идеей плодородия и благополучия»⁶⁰.

В статье «К вопросу об орнаментике в произведениях русского шитья XII—XV веков»⁶¹ Т. Н. Манушина, следуя

56. Лицевое шитье // Русское художественное шитье XIV — начала XVIII века: Каталог выставки / Авт. вступ. ст. и сост. Н. А. Маясова, И. И. Вишневская. М., 1989.

57. Манушина Т. Н. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. М., 1983.

58. Манушина Т. Н. Пелена 1550 года царицы Анастасии Романовны // ПКНО. 1980. А., 1981. С. 435–442. В этой статье о древнеязыческих орнаментах на пелене можно прочитать на с. 440–441.

59. Манушина Т. Н. Художественное шитье Древней Руси.

60. Там же. С. 39.

61. Манушина Т. Н. К вопросу об орнаментике в произведениях русского шитья XII—XV веков // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Матери-

теории Б. А. Рыбакова о «двоеверии», отмечает проникновение на памятники христианского искусства языческой символики и делает выводы о живучести языческого мировоззрения.

В этой работе Т. Н. Манушина обращается к шитым памятникам XII—XV веков, которых очень немного. Касаясь техники исполнения и орнаментальных композиций, исследователь обращается к археологическим памятникам — фрагментам женской одежды и головных уборов XI—XV веков. На этом материале она отмечает, что золотное шитье того времени было технически достаточно совершенным, а среди орнаментальных композиций наиболее часто распространены геометрические орнаменты: круги, розетки, кресты, плетенки. Среди растительных композиций встречались в основном волнистые стебли с отростками дерева, мотив кривая, S-образные завитки. Появляются и зооморфные мотивы, чаще птицы. Т. Н. Манушина считает, что в вышивках Древней Руси можно видеть и узоры, близкие к рисункам дорогих шелковых византийских тканей. Затем автором анализируются памятники церковной вышивки указанного периода, которые весьма немногочисленны. Размеры ткани не позволили автору проследить развитие орнаментальных мотивов, выяснить их происхождение и влияние различных культур на орнаментику. Вслед за М. Н. Новицкой⁶² автор подчеркивает большую стилистическую и сюжетную близость домонгольской вышивки с другими видами прикладного искусства того времени. Ссылаясь на работы академика Б. А. Рыбакова⁶³, она считает, что искусство рас-

алы и исслед. М., 1995. Вып. 10. С. 161–172.

62. Новицкая М. А. Золотная вышивка Киевской Руси // *Byzantinoslavica: Revue internationale des Etudes Byzantines*. FASC. Prague, 1972. Т. XXXIII. P. 42–58.

63. Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X—XIII веков. Л., 1971; он же. Прикладное искусство и скульптура // *История культуры Древней Руси*. М.;

смаприваемого периода, сформированное до христианства, несет в себе языческую символику, несмотря на церковные запреты. Отсюда и повсеместная распространенность таких символов, как птица, древо жизни, крин, имевших некогда заклинательный характер⁶⁴. После XII века, считает Т. Н. Манушина, языческое смысловое содержание орнамента утрачивается, и он превращается в красивое узорочье. А в самой орнаментике оказывается предпочтение растительному, более реалистичному орнаменту. Рассматривая немногочисленные памятники XII—XV веков, Т. Н. Манушина отмечает в их богатой орнаментике наличие языческих идеограмм, а также узоров с привозных византийских и южнославянских тканей. Выводом работы является то, что стилизация изображений древних языческих символов на различных произведениях русского искусства с XII века и «настойчивое повторение их в орнаментике говорит об определенной системе восприятия мира, где причудливо совмещались языческие и христианские символы»⁶⁵.

Отмечая большой вклад Т. Н. Манушиной в исследовании орнаментов в произведениях древнерусского шитья, о языческом их содержании нужно говорить с большой осторожностью. Рассматривать орнаментiku христианского искусства можно только в контексте всего памятника.

Вопросам орнаментики посвящена статья И. И. Вишневской «Реминисценции привозного художественного текстиля в русском орнаментальном шитье XVI—XVII веков»⁶⁶. На основе богатейшей коллекции

Л., 1951. Т. 2. С. 219–252.

64. Манушина Т. Н. К вопросу об орнаментике в произведениях русского шитья. С. 162.

65. Там же. С. 170.

66. Вишневская И. И. Реминисценции привозного художественного текстиля в русском орнаментальном шитье XVI—XVII веков // Древнерусское художест-

текстиля ГММК и работы Клейна⁶⁷, описавшего ткани, способы их производства и текстильные центры, И. И. Вишневская прослеживает влияние привозного текстиля на вышитые орнаменты.

Древнерусское шитье относится к храмовому искусству и уникально по своему сакральному значению (предметы шитья задействованы в самых кульминационных моментах богослужения), драгоценности материалов, кропотливости исполнения и в то же время хрупкости и ранимости памятников. Мы видим, что изучением памятников занимались многочисленные исследователи. Сейчас в задачу ответственной науки входит осмысление собранных ранее памятников шитья, интерпретация символики как произведения в целом, так и орнаментики, изучение исторических корней этого искусства, иконографии, национальной специфики.

венное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1995. Вып. 10. С. 172–182.

67. Клейн В. Н. Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века, и их терминология // Сб. Оружейной палаты. М., 1925. С. 11–73; Вишневская И. И. Драгоценные ткани на Руси в XVI—XVII веках: их виды и особенности бытования // Искусство Средневековой Руси / ГММК. Материалы и исслед. М., 1999. Вып. 12. С. 276–287.

Древнерусское шитье в храмовом убранстве и в украшении икон

В исследовании древнерусского храмового искусства сложилась традиция разделения в хранении и изучении средневековых памятников прикладного и изобразительного искусства, литургических предметов, вышитых тканей, рукописей, монументальной и станковой живописи, что составляло в прошлом комплекс, наполняющий храмовый интерьер, в котором не было ни прошлого, ни настоящего — все было единым целым. Каждая деталь интерьера не имела самодовлеющего значения, все подчинялось одному замыслу — прославлению Бога-Творца. Подход в разделии памятников, на определенном этапе важный для их углубленного изучения, без учета контекста, места и значения в храме, привел к тому, что отдельные категории памятников стали наделяться самостоятельной смысловой и художественной значимостью. Особенно это коснулось изучения шитых произведений в силу их специфики: техники исполнения и материала, из которых они выполнялись. Это обособление способствовало выделению вышитых тканей в самостоятельный вид искусства, в результате мало уделялось внимания их месту в церкви, а исследователи других храмовых искусств редко включали их в контекст общей картины восточно-христианского искусства. Между тем связь эта всегда была чрезвычайно тесной, шитый образ следовал традиции икононого, а ткани являлись постоянным мотивом в настенной росписи и иконах. В последнее время наметилась тенденция изучения вышитых тканей в контексте всего храмового интерьера, с их символично-литургическим смыслом, соединения иконы с шитыми пеленами. Начало такого подхода

было положено Т. А. Бадяевой⁶⁸, которая отмечала важность изучения памятников шитья в контексте всего храмового интерьера, что является трудной задачей в виду невосполнимой утраты многих компонентов убранства храмов. Затем появилось исследование В. А. Меньяйло, оно касалось изучения шитья в храмах Иосифо-Волоколамского монастыря на основе Описей имущества⁶⁹, что дало бесценный материал, позволяющий проанализировать его место в интерьере церкви. Но, прежде всего, вопрос о воссоединении составляющих храмового пространства решается в работах И. А. Стерлиговой⁷⁰, соединившей понятие

68. Бадяева Т. А. О внутреннем убранстве памятников древнерусского зодчества XV века // Проблемы истории СССР. М., 1973. С. 415–429; она же. Ткани и лицевое шитье в убранстве русских храмов XV века // Проблемы истории СССР. М., 1974. Вып. 4. С. 56–75; она же. Декоративные принципы древнерусского лицевого шитья XV столетия. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1974.

69. Меньяйло В. А. Художественное шитье в храмах Иосифо-Волоколамского монастыря в первой половине XVI века // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1995. Вып. 10. С. 14–26.

70. Стерлигова И. А. О литургическом смысле драгоценного убора древнерусской иконы // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб, 1994. С. 272–286; она же. О значении драгоценного убора в почитании святых икон // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. С. 123–132; она же. Древнерусское убранство по данным летописца Владимира Васильковича Воынского // Русь. Византия. Балканы. XIII век / ДИ. СПб, 1997. С. 269–273; она же. Драгоценный убор русских икон XIV–XV веков // Сергей Радонезский и художественная культура Москвы XIV–XV веков / ДИ. СПб, 1998. С. 217–228; она же. Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. М., 2000; она же. Драгоценный убор Тихвинской иконы Богоматери в XVI–XVII веках // София. В. Новгород, 2002. № 1; она же. Драгоценный убор икон царского храма // ГММК. Материалы и исслед. Царский храм: Святые Благовещенского собора в Кремле. Вып. 20. М., 2003. С. 66–68; она же. Древнейшая русская лицевая пелена к иконе // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Победовой (1912–1999). М., 2005. С. 553–564; она же. Драгоценный убор дионисиевских богородичных икон // Русское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. М., 2005;

драгоценного убранства икон с литургией. Пониманию целостной картины храмового пространства и места шитья в нем посвящена статья И. А. Шалиной⁷¹. В ней автор, рассматривая шитье в контексте храмового интерьера, отмечает важную для понимания средневекового искусства тему разработки тканевых мотивов в иконном образе и храмовой стенописи. В монографии М. А. Орловой⁷² анализу символического мотива тканей в стенописи тоже уделяется большое внимание. Таким образом, из работ исследователей видно, что в средневековом искусстве наблюдалось взаимопроникновение шитых и живописных образов. С одной стороны, на ткань переносилась иконография иконных композиций, в таком случае подвесная пелена сама становилась моленным образом, а с другой стороны, мотив тканей включался в структуру иконного образа и стенописи, становясь неотъемлемой частью живописных произведений. На стенописной имитации тканей живописцы воспроизводили текстильные орнаменты, что дает материал для изучения средневекового декоративно-прикладного искусства.

Перед тем как перейти к исследованию орнамента на пеленах, необходимо коснуться убранства древнерусской иконы, в котором значительная роль принадлежит подвесным пеленам. Традиция создания полностью драгоценных или украшенных икон сложилась в Византии еще в первые века христианства⁷³. Главная предпосылка возникновения связана с древним, уходя-

она же. Драгоценный убор трех кремлевских чудотворных икон Богоматери // Православные святыни Московского Кремля в истории и культуре России. М., 2006 С. 163–164.

71. Шалина И. А. Символический мотив ткани в иконописи (некоторые наблюдения) // Убрус. СПб, 2006. Вып. 6. С. 50–59.

72. Орлова М. А. Орнамент в монументальной живописи Древней Руси. Конец XIII — начало XVI века. М., 2004. Ч. 1. С. 16–33.

73. Стерлигова И. А. Драгоценный убор древнерусских икон XI—XIV веков. С. 28.

щим в глубь тысячелетий поклонением святыням, в создании и убранстве которых использовали драгоценные материалы. Молясь перед иконой, человек начинал лично общаться с Богом, что отвечает идеям и обычаям, издревле укоренившимся в человеческом сознании.

Основой практики поклонения святыням в христианской апологетике VII—VIII веков становится учение о святости. В святости преодолевается противостояние духовного и вещественного, святые спасаются «телесно», божественными энергиями пронизаны как их плоть (мощи), так и их образы. Идея спасения как души, так и тела имеет древнейшие корни, еще в древнеегипетской цивилизации традиция мумификации умерших свидетельствовала об их телесном бессмертии. Мощи святых становятся иконой святого, который выполнил свое главное назначение — праведной жизнью он обожился, то есть соединился с Божеством. Иконы святых, тем более если они были освящены при жизни или у их мощей, являлись наследниками святости, становились источниками божественной благодати. Поэтому иконы, как и другие предметы, причастные к божественному, служащие спасению людей подобно ветхозаветным святыням, заключались в драгоценные ковчеги и покрывались роскошными завесами.

Традиция сокрытия святости в восточнохристианской культуре имела глубокие духовные корни. Многие объясняют слова Псевдо-Дионисия Ареопагита из трактата «О божественных именах»: «Человеколюбие посредством священных покровов, посредством воспринимаемого чувством скрывает постигаемое только умом»⁷⁴. Оклады и иконные киоты, пелены и убрусы с лицевыми или символическими изображениями, другие части убора — различного рода иконный

74. Дионисий Ареопагит. О божественных именах. Т. VI. СПб, 1997. С. 22.

приклад, скрывавший образ, как раз и указывали, по замыслу их создателей, на то, что это источник божественной благодати, и они служили «чувственной святыней, которая есть изображение святынь мысленных и путь, ведущий к ним»⁷⁵. Это происходило не только благодаря красоте убора, по словам Дионисия Ареопагита, «необходимой молящимся, как существам одновременно и духовным, и чувственным, через внешние украшения постигающим духовную сущность»⁷⁶, но и благодаря лицевым изображениям на различных частях убора, в которых, как в иконостасе, раскрывалась вся полнота символики святыни. Симеон Солунский прямо говорит о том, что драгоценные завесы и другие роскошные украшения в храме являются «образцом величия, славы и красоты Бога»⁷⁷. Драгоценные ковчеги икон, расшитые жемчугом пелены, накладные и подвесные украшения из золота и серебра отнюдь не противопоставлялись самому священному изображению, которое также могло быть драгоценным. Золото и серебро на иконах, исходя из древнейших, еще неолитических представлений, являлось образом божественной энергии, силы и славы Божией, а также и вопиющим приношением святым, на них изображенным. Такая форма поклонения святыне характерна еще для языческого времени, когда статуи богов украшали золотыми венцами и прикрепляли к ним при помощи воска золотые и серебряные монеты. Такие вопиющие приношения сохранились и в иконопочитании на протяжении всего Средневековья, вплоть до нашего

75. Дионисий Ареопагит. О церковной иерархии. Послания. СПб, 2001. Т. II. Вып. 3, 2 (РГ, 166, 349-352 А).

76. Там же. РГ, 155, 349 D-352 А.

77. Симеон, архиепископ Фессалоникийский. Сочинения блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского. Серия: Писания Св. Отцов и учителей Церкви. М., 1994. С. 368.

времени. При этом облик иконы воспринимается как подтверждение ее божественной силы и славы.

В Римской империи, а потом и в Византии было распространено украшение изображений в государственных культах, и прежде всего, в божественном почитании императора. В первые века христианского иконопочитания были приняты такие же триумфальные изображения небесного императора, украшенные золотом и серебром. Почести воздаются не образу, а первообразу, изображенному на доске.

Конечно, в первую очередь убранство икон развивалось под влиянием священных книг Ветхого Завета, в которых иудаистская практика почитания Святой Святынь, переосмысленная в христианском духе, оказала непосредственное влияние на украшение святынь. В Пятикнижии Моисея подробно описаны золотые и тканые украшения скинии: завесы и покровы [Исх. 25: 6, 10, 11, 19–22, 37]. Прототипом алтаря христианских храмов первого тысячелетия была ветхозаветная скиния со священными изображениями, которые располагались выше драгоценного престола с расшитыми завесами.

В Новом Завете тоже упоминается золото, что вдохновляло людей на украшение икон драгоценным металлом и на приношение им, подобно волхвам, подарившим Божественному Младенцу золото, ладан и смирну [Матф. 2: 11; 2 Тим. 2: 20; Апок. 3: 18 и другие]. В декоративном убранстве храмов средневековой Руси ткани играли гораздо более значительную роль, чем металл⁷⁸. Это оставило след в стенописных орнаментальных мотивах⁷⁹.

78. Шалина И. А. Храмовая алтарная преграда и высокий иконостас: архетип и символический замысел // Гос. Эрмитаж. Средневековая архитектура и монументальное искусство. Раппопортовские чтения: Тезисы докладов. СПб, 1999. С. 49–52.

79. Орлова М. А. О приемах украшения цокольных частей интерьеров древнерусских храмов и их происхождении // Средневековая Русь. М., 1976. С. 184–190.

Символическое и художественное значение подвесных пелен в драгоценном убранстве икон

На Руси вслед за Византией существовала традиция драгоценного украшения икон. Двумя главными металлическими слагаемыми убора иконы были оклады полей или всей поверхности иконы и отдельные украшения, набивавшиеся на доску⁸⁰. После оклада важнейшим компонентом убора иконы были ее покровы и пелены. Покровы — это свисающие перед иконой завесы, украшенные шитьем. Эти изображения могли составлять с убранством иконы целостную композиционно-иконографическую программу. Пелены крепились к нижнему краю доски и имели лицевое или орнаментальное шитье, а чаще всего их сочетание. На фреске XIV века из Маркова монастыря в Македонии, иллюстрирующей акафист (ил. 1), изображен момент порожественного выноса иконы Одигитрии, к нижнему краю которой прикреплена богато орнаментированная пелена, а сверху виден покров, свернутый валиком. Такие покровы делались из тонкой полупрозрачной материи и, деликатно прикрывая икону, усиливали в глазах молящихся таинственность и силу святости. Но бывали завесы и из плотного материала, заполненные лицевым шитьем. Например, на покровах древнерусских богородичных икон, так же как и на верхнем поле византийских чеканных окладов, могли быть вышитые изображения деисуса⁸¹. На ил. 2 показано очелбе иконы с шитьем деисусом конца XV — начала XVI века из собрания ГИМ.

80. См. об убранстве икон: Стерлигова И. А. Драгоценный убор древнерусских икон XI—XIV веков. М., 2000. С. 40.

81. Там же. С. 47.

На Руси наибольшее распространение получили пелены под иконы. Чтимые иконы имели даже не одну, а несколько украшенных шитьем пелен. В праздничные дни выставляли пелены с лицевым шитьем, на которых изображение было часто иконографическим повторением самого образа (например, на ил. 3 под иконой Спасителя из Суздаля расположена пелена с лицевым шитьем того же образа). Будничные пелены были украшены орнаментальным шитьем либо просто сшиты из драгоценных тканей.

Иконные покровы, или убрусцы, знаменовали собой чудотворный Покров Божией Матери, который по-гречески назывался мандилион⁸².

Пелены крепились к нижнему краю доски и имели лицевое или орнаментальное шитье, а чаще всего их сочепание. На иконе «Торжество Православия» XIV века из Греции (ил. 4), изображен момент торжественного выноса иконы Одигитрии, к нижнему краю которой прикреплена богато орнаментированная пелена, а сверху виден покров, свернутый валиком.

Не только изображения, но и сами по себе иконные покровы и пелены имели определенное символическое и функциональное значение. Ткани, служившие для защиты и украшения икон, в средневизантийский период были широко распространены во всем восточнохристианском мире. Наличие и расположение текстиля на иконах соответствовали практике иконопочитания и были связаны как с ветхозаветным богослужением, так и с эллинскими языческими культами. В античной культуре наиболее чтимые предметы брались прикры-

82. Стерлигова И. А. Одежды святой иконы в Древней Руси по описям Благовещенского собора и другим письменным источникам // Царский храм. Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры / Материалы и исслед. ФГУК ГИКМЗ «Московский Кремль». М., 2008. Вып. XIX. С. 250.

тыми руками, и эта традиция имела продолжение в наличии тканей на иконах. Этот обычай в раннюю эпоху был широко распространен в христианской церкви: церковные плащи и пелены служили для выноса Евангелия и различных святынь, в том числе и икон, их изображения нередко встречаются в памятниках искусства.

Почитание святых икон как своего рода ковчегов, в которых аккумулируется божественная энергия, повлекло за собой появление специальных завес и пелен. Эти ткани воспринимались молящимися и как своего рода одежды, что придавало святым образам антропоморфность. На Руси покров богородичных икон, как и женский убор и чтившийся во Влахернах истинный плащ Богоматери, чаще всего именовался убрусом. Иконы, согласно учению о святости, наследовали функциональные признаки реликвий. А ткани — льняные пелены, были неперменной принадлежностью погребального обряда и поэтому в данном контексте служат еще одним подтверждением связи культа икон и мощей.

Самым совершенным и драгоценным было соединение тканевых и металлических частей в уборе икон Богоматери, получившем наибольшее развитие во всем восточнохристианском мире и особенно на Руси. Убор «Царицы небесной» составлял изобразительные параллели к ветхозаветным поэтическим текстам и в более поздней христианской гимнографии. Формирование и развитие этого убора непосредственно связано с константинопольским Влахернским святилищем Богоматери, святыни которого чтились во всем православном мире.

На иконах Богоматери (а на ил. 5 перед нами икона «Богоматерь Одигитрия» в уборе XIV—XVII веков с подвесной пеленой середины XVI столетия, приписываемой вкладу царицы Анастасии Романовны, хранящейся

в ГТГ), помимо венца святости, Богородица увенчана драгоценной «коруной», воспроизводившей известный по письменным источникам венец княгини и сопровождавшейся низанными жемчугом «очельем» и «поднизью». Такой комплекс украшений был традиционным убором икон. Интересно, что и покров богородичных икон в русских описях нередко именовался так же, как и очелье Богородицы — убрусцем. Это терминологическое совпадение, связанное с антропоморфным восприятием иконы в целом, усугублялось еще и тем, что горизонтальная часть его могла называться очельем. Оно украшалось жемчугом с плащиками.

Одеяние Богородицы часто имело накладной драгоценный ворот — «ожерелбе» или чаще «ожерельце» и «опястья», то есть «зарукавья». К венцу Богоматери подвешивался различный драгоценный «приклад». Как мы видим, в подобном убранстве прослеживается стремление средневекового человека окружить икону антропоморфным украшением, служившим по народным традициям охраной от вмешательства темных сил⁸³.

Иконы, как в быту, так и в храме украшались полотенцами, которые носили названия «иконников». Это украшение образов сохранилось до наших дней в убранстве храмов, особенно на Украине. Полотенце играло огромную роль не только в быту (рукоперники, утиральники и другие), но и выполняло важную мистическую роль в различных обрядах⁸⁴. Например, в свадебных всегда участвовало «рукобипное», «дарное» полотенце. Значи-

83. Стерлигова И. А. Одежды святой иконы в Древней Руси по описям Благовещенского собора и другим письменным источникам. С. 52.

84. Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический. М., 1978.

тельную роль оно играло в родильных и крестильных обрядах, а также в похоронных и поминальных.

Полотенце принимало участие и в общественной жизни: при коллективных молениях⁸⁵, при ткалке обрядных полотенец, сделанных общими усилиями в один день, поэтому оно считалось безупречно чистым, обладавшим силою сопротивления нечистой силе⁸⁶.

О культовой роли полотенца в Древней Руси свидетельствует житийная литература, где упоминается о том, что славяне «дуплянам древянам ветви убрусцем обвешающе и сим поклоняющиеся»⁸⁷. Полотенце всегда воспринималось своего рода мостом — соединением миров, служило символом перехода из одного состояния в другое, что сохранилось и в христианском мировоззрении.

Таким образом, мы видим, что украшение икон Богородицы предметами художественного шитья имело буквальный (литеральный) смысл — сокрытие святыни от воздействия среды; аллегорический — убор икон воспринимался антропоморфно, как одеяние, что уходило корнями в языческие времена; моральный — в функциях целительства и защиты; анагогический — основывавшийся на церковных догматах. И конечно, существовал эстетический подход — красота убранства свидетельствовала о горнем мире, несла отпечаток Божественного, а украшение образов почиталось делом благочестия.

Пеленами в древнерусских храмовых описях называли различные предметы шитья храмовой утвари, это и покровы на престол, жертвенник, аналой, покровы

85. Гаген-Торн Н. И. Обрядовые полотенца у восточных славян и народов Поволжья (к вопросу о происхождении оберега) // Известия на этнографския институт и музей. София, 1963. Кн. IV. С. 281–282.

86. Зеленин Д. К. «Обыденные» полотенца и обыденные храмы // Живая старина. СПб, 1911. Т. XX. Вып. 1. С. 1–20.

87. Карамзин Н. М. История Государства Российского. СПб, 1834. Т. 1. С. 107.

крестов, святого Евангелия, мощевиков, рак святых. Предметы, которые символизировали исторические пелены — младенческие пелены Спасителя, судари на погир и дискос, а погребальные пелены — это воздух. Литургические предметы пеленами почти никогда не назывались⁸⁸. Шитые предметы в храме предназначались для участия в богослужении, платы полагались на священные сосуды во время кульминационного момента литургии, хоругви участвовали в крестных ходах, плащаница выносилась во время богослужения Великой Пятницы, пелены участвовали во время торжественного переоблачения икон к праздникам, выносам из храма. Богослужебные шитые предметы символизировали евангельские святыни: хитон Спасителя, Его младенческие и погребальные пелены, плат с Нерукопворным Образом, одежды Богоматери. Поэтому они имели священные изображения, иконография которых отражала преемственность святыням.

Пелены, по-гречески *podca*, были в Византии, а потом и на Руси распространены как обязательный вклад к моленным храмовым и домовым иконам. Сейчас в научной литературе их принято называть подвесными, так как они подвешивались под икону. В описях они упоминаются как «прикладные» или «образные». Изучением подвесных пелен занимались такие видные ученые, как Н. П. Кондаков, А. Фролов, В. Нанн, Т. А. Бадяева, Ю. Бойчева⁸⁹, ог-

88. Стерлигова И. А. Древнейшая русская лицевая пелена к иконе // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства / Памяти Ольги Ильиничны Победовой (1912–1999). М., 2005. С. 553–564.

89. Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. М., 2004. С. 242–244, 259; Frolov A. “La Podca”: un tissu décoratif de l’église Byzantine // Byz. 1938. T. 13. Fasc. 2. P. 461–504; Nann V. The Encheirion as Adjunct to the Icon in the Middle Byzantine Period // Byzantine and Modern Greek Studies. 1986. Vol. 10. P. 73–102; Бадяева Т. А. Декоративные принципы древнерусского лицевого шитья XV столетия. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 1974.

ромный вклад в изучение пелен и всего драгоценного убранства икон внесла И. А. Стерлигова⁹⁰.

Традиция украшения лицевым шипьем средника пелен пришла на Русь тоже из Византии. Сохранились свидетельства о существовании лицевых пелен под иконы в Византии, которые относятся в основном к палеологовскому периоду. Это тексты⁹¹, иллюстрации акафиста в храмовых росписях, например, фреска конца XIV века Троицкого собора в Козии (Румыния)⁹², а самих памятников сохранилось немного⁹³.

Пелен под иконы в храмах средневековой Руси всегда было немало, среди них чаще всего распространены орнаментальные — на среднике вышивался Голгофский Крест, а каймы украшались орнаментом. Среди подвесных пелен выделяется группа праздничных с лицевым изображением. На среднике чаще вышивали образ Пресвятой Богородицы, что, скорее всего, связано с особым почитанием Богоматери и тем, что Ее иконы украшались особо драгоценным убором. На каймах помещали клейма с двенадцатью праздниками, стихирь и тропари либо орнамент.

В 1597 году по наказу царя Федора Ивановича были составлены Описи Суздальского Покровского монастыря:

С. 14; Бойчева Ю. Един памятник на византийската везба от Охрид: Датирание и атрибуция // Проблемы на изкуството. София: Институт за изкуствознание при Българска академия на наукe, 1998. № 3. С. 8–12.

90. См. ссылку 69.

91. См.: Акты русского на святом Афоне монастыря св. великомученика и целителя Пантелеймона. Киев, 1873. С. 54–55; тексты, упомянутые В. Нанн, а также византийские монастырские описи XV века: *Byzantine Monastic Foundation Documents* / Ed. J. Thomas and A. Constantinides Hero. Washington, 2000. P. 1562, 1673.

92. Velmans T. Une Illustration inedite de l'acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques á Byzan // CA. 1972. T. 22. P. 154. Fig. 27.

93. Стерлигова И. А. Древнейшая русская лицевая пелена к иконе. С. 553.

ря⁹⁴, которые являются одними из древнейших монастырских описей. Составители Описи, «переписывая в церквах образы окладные и неокладные и у образов кузнь золотые и венцы и цапты», упоминают почти под каждой из икон пелену «и на пеленах камение и жемчуг». Вот как звучит одна из характерных записей: «Икона местная образ Троица живоначальная с праздники в киоте обложен серебром, <...> а пелена крест низан жемчугом с плащи серебряными по апласу по червчатому, а на плащах избранные святые, а около пелены камка темносиня низано жемчугом здробницами»⁹⁵.

Согласно Описям 1597 года в Покровском монастыре находилось 324 иконы. Чудотворный образ Божией Матери был украшен особенно богато. Застенок за образом был задрапирован цветным бархатом, икона имела две пелены — праздничную и повседневную, обе из которых были драгоценными, с вышитыми образами Пресвятой Богородицы и богатой орнаментальной каймой. Над чудотворным образом располагался драгоценный, шитый жемчугом, плащиками и дробницами убрус. Икона имела еще и завесу из дорогой привозной ценной камки.

Согласно Описям 1597 года, очень многие иконы имели подвесные пелены, как местные образы, так и пядничные. Некоторые были украшены не только пеленами, но и убрусами, по Описям в 1597 году их было 16. Причем последними убраны как чудотворный образ, так и местные, даже «образы невеликие» и пядничные. Убрусы чаще всего были составными и драгоценными — на заморских тканях вышивали жемчугом, серебряными с позолотой дробницами и плащиками. На

94. Опись 1597 года поместил в своей работе В. Т. Георгиевский (Памятники старинного русского искусства Суздальского музея. М., 1927)..

95. Памятники старинного русского искусства Суздальского музея. С. 4.

них гравировался либо расписный орнамент, либо изображения Спасителя, Божией Матери, избранных святых. К сожалению, сохранился только один убрus, ныне хранящийся в Третьяковской галерее (ил. 5), но даже по этому, единственному уцелевшему образцу можно судить о былом великолепии убранства храмов XVI века, когда иконы были богато украшены не только предметами декоративно-прикладного искусства, но и предметами шитья — пеленами и убрусами.

Материалом для средних пелен служили камка, тафта, атлас, бархат. Цвета чаще всего были червчатые и золотные, но также лазоревые, зеленые, темно-синие. Образы на пеленах вышивали золотными и серебряными нитями, обнизывая фигуру и венцы жемчугом.

По данным Описи, в 1597 году к 324 образам пелен было 148, две из которых относились к чудотворному образу. Из 148 пелен, что перечислены в Описи 1597 года, только 24 имеют лицевые изображения. У остальных на среднике вышит Голгофский Крест, а каймы украшены орнаментальным шитьем либо драгоценными золотными тканями. Описи 1597 года не позволяют определить имен вкладчиков и точного времени исполнения произведений.

Чудотворный и некоторые местные образы украшались богато расшитыми убрусами, всего их по Описи 16. Убрусы чаще всего были составлены из двух материалов. Основной материал — червчатая тафта, чело и наконечники из камки синей, таусинной, вишневой, гвоздичной, багровой, черной. Группы праздничных икон украшались общим покровом. На пядле напротив левого клироса над праздничными иконами тоже был покров червчатой тафты пяти сажен без локтя с наконечниками, низанными жемчугом по черной камке. Из лицевых пелен чаще всего на среднике вышивалось

изображение Богоматери с Младенцем различной иконографии. Большая часть памятников украшена орнаментальными жемчужными каймами.

Т. Н. Манушина считает, что орнаментика этих пелен была выполнена под влиянием пелены Анастасии Романовны 1550 года, вклада в Троице-Сергиеву Лавру: «Выполненная в царских свечницах и помещенная в главном храме Троицкого монастыря под иконой Сергия Радонежского, она вместе с такой же другой («пелена камка зелена...») под иконой Троицы должна была производить большое впечатление как новизной своего решения, так и изысканностью художественного строя. Мерный ритм четких узоров сохранившейся орнаментальной основы, деликатное отношение художников и мастериц-вышивальщиц к фону, словно бы осязаемому и дающему особую жизнь орнаменту, заставляя думать, что это было одно из лучших произведений своего времени»⁹⁶. Т. Н. Манушина считает, что царица Анастасия Романовна впервые нарушила традицию Московского великокняжеского дома, вкладывая в Троице-Сергиев монастырь пелены с орнаментальными, а не с лицевыми композициями. Вполне вероятно, что эта пелена стала своеобразным эталоном как для вкладных пелен великокняжеских мастерских, так и для мастериц суздальского монастыря (ил. 58). Об этом свидетельствует сходство композиции орнаментальных каем пелен и некоторые элементы орнамента. К этому же кругу памятников относятся и несколько пелен с Голгофским Крестом на среднике и орнаментом на каймах.

На пелене «Богоматерь Одигитрия» (ил. 5) средник обрамлен узором. Орнамент в виде распительных побегов и древ жизни вышит жемчугом с включением ме-

96. Манушина Т. Н. Пелена 1550 года царицы Анастасии Романовны. С. 438.

паллических плашек с кринами, напоминает при этом русскую вышивку древнейшего, еще языческого времени. Такой декор часто появляется на шитых предметах московского происхождения, но Н. А. Маясова считает, что круг этих памятников имеет суздальское происхождение и выполнялись они в масперской Покровского монастыря, а образцом для них могла послужить пелена Анастасии Романовны 1550 года. Тем более что этот монастырь был привилегированным — в нем постигались женщины из знатных родов, часто москвички.

То, что вокруг святого образа появляется орнамент, как некое переходное поле, близкая ему охранительная субстанция, происходит из смысла самого образа. Икона — это окно из мира горнего, и понятно стремление обрамить ее небесной субстанцией. Какой она могла быть? Это повествовательные мотивы с двенадцатью праздниками, святыми, словами молитвы и узором. Орнамент же трактуется как райская, небесная расписанность. Заключение образа в драгоценную рамку присуще не только вышитым пеленам, но и иконописным образам, что указывает на смысловую общность этой традиции.

Орнаменты в древнерусском искусстве и их влияние на формирование орнаментики шитья

Изучением древнерусской орнаментики занимались многие авторы⁹⁷. В искусствоведческих источниках появляется отношение к орнаменту как к особой совокупности характеристик, способу выражения определенных эмоций. Важен подход к изучению орнамента как наиболее точному и отчетливому выражению того или иного стиля, почерку эпохи. Орнамент имеет этническое своеобразие, и анализ его элементов может пролить неожиданный свет на историю наций. Естественно, он может служить элементом атрибуции, ключом к идентификации памятников, выявлению групп сходных произведений: «...орнамент играет весьма существенную роль в общем художественном строе произведений прикладного искусства и является превосходным материалом для уточнения атрибуций и датировок. Обращение к орнаменту способно дополнить, иногда даже в неожиданном плане, не только представления о том или ином конкретном памятнике или круге памятников, но и о вкусах среды, к которой принадлежали его заказчики или

97. Об этом см.: Орлова М. А. Орнамент в монументальной живописи Древней Руси. Концы XIII — начало XVI века. М., 2004. Ч. 1, 2.; Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построения. Институт искусствоведения Академии наук УзССР. Ташкент, 1961; Делеков Л. А. Семантический параллелизм в орнаментике Средней Азии, Закавказья и Древней Руси // Сообщения ГМИИВ. М., 1972. Вып. IV. С. 45–78; Чураков С. С. Древнерусские стенописные орнаменты // Декоративное искусство СССР. М., 1956. № 12. С. 38–42; Силаев А. Г. Возрождение русской геральдики. М., 2005.

сами мастера, о художественной атмосфере эпохи его создания»⁹⁸.

Многие исследователи средневековой рукописной книги занимались ее орнаментикой, и некоторые работы специально посвящены определению стилей орнаментов, их классификации⁹⁹. Важной в исследовании орнаментики является статья Н. В. Ануфриевой¹⁰⁰, в которой она, опираясь на разработки С. В. Иванова¹⁰¹, считает, что орнаментальные включения в рукописи необходимо определять более широким понятием «орнаментика», а понятие «орнамент» относится лишь к частям композиции. В нашей работе, уважая мнение коллеги, мы вводим понятие символа, характеризующее часть композиции и орнаментальной системы, соответствующее «художественному оформлению». Но об этом позднее.

98. Орлова М. А. О группе произведений древнерусского серебряного дела конца XIV — начала XV века (к проблеме генезиса стиля орнамента) // Исследование и атрибуции / ДИ. СПб, 1997. С. 148.

99. Дианова Т. В. Старопечатный орнамент // Рукописная книга / ДИ. М., 1974. Сб. 2. С. 296–336; S. Der Nersessian. Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks // Dumbarton Oaks. Papers, vol. 18, Washington, 1965. P. 158. F. 171. Fig. 13 (орнаменты с кривыми); Костюхина Л. М. Нововизантийский орнамент // Рукописная книга / ДИ. М., 1974. Сб. 2. С. 265–296; Мельникова Е. А. Скандинавские рунические надписи: Новые находки и интерпретации: Тексты. Перевод. Комментарии. М., 2001; Пуцко В. Г. Раннепалеолитическая иллюминированная рукопись в Москве (ГИМ. Муз. 3648) // ПКНО. 1988. М., 1989. С. 308–330; Шульгина Э. В. Балканский орнамент // Рукописная книга / ДИ. М., 1974. Сб. 2. С. 240–265; Щепкина М. В. Терапедический орнамент // Рукописная книга / ДИ. М., 1974. Сб. 2. С. 219–240.

100. Ануфриева Н. В. О некоторых семантических особенностях орнаментики в оформлении рукописей // Вестник уральского отделения РАН. 2012. № 4 (42). С. 71–79.

101. Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. М.; Л., 1963. На с. 6–7 он указывает на необходимость оперировать понятиями: «художественное оформление» — относящееся к целому произведению, так и более узкое — «орнамент», характеризующее один из видов этого оформления.

О семантической и содержательной значимости орнамента писал еще В. В. Спасов¹⁰², определяя его в тератологическом как языческий. Упуская связь христианского содержания произведения и его оформления, он находил смысловую нагрузку, которая не имела отношения к тексту. Н. К. Голейзовский, опираясь на сочинение Псевдо-Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии», указывал, что по смыслу образы инициалов почти всегда прямо или косвенно связаны с самим текстом¹⁰³.

Опираясь на публикации, посвященные архитектурному декору, узорам в монументальной живописи, геральдике, можно применить разработанные методы их изучения и для памятников орнаментального шитья. Наиболее традиционный подход — **классификационный**. Существует и еще одно направление — **эстетическое** осмысление орнамента, отношение к нему как к уникальному виду искусства.

Т. Н. Манушина¹⁰⁴ отмечает единство художественных вкусов, наблюдаемое в различных видах прикладного искусства домонгольской Руси, что объясняется единством мировоззрения той эпохи. Для понимания места и роли орнаментики шитья в общем стиле эпохи Древней Руси необходимо знакомство с узорами в других областях древнерусского искусства.

Искусство иллюминирования рукописей, появившееся в Византии, а с возникновением славянской письменности (863) и на Руси, несомненно, не могло не поразить

102. Спасов В. В. Картины и композиции, скрытые в заглавных буквах древних русских рукописей // Памятники древней письменности. СПб, 1884. С. 3–27.

103. Голейзовский Н. К. Семантика новгородского тератологического орнамента // Древний Новгород. История. Искусство. Археология. М., 1983. С. 232.

104. Манушина Т. Н. К вопросу об орнаментике в произведениях русского шитья XII—XV веков // Древнерусское художественное шитье / ГММК. Материалы и исслед. М., 1995. Вып. 10. С. 162.

современников своей драгоценностью, красочностью и тонкостью письма. Конечно, хозяйки «свептиц» были знакомы с рукописями и завороченные их красотой, могли воспитывать свой вкус и ориентироваться в своем искусстве на книжную орнаментику. С другой стороны, можно предположить и то, что мастера — правщики (художники, рисующие орнаменты для памятников шитья) могли быть переписчиками книг.

В конце IX — начале X века в главных разделах роскошных византийских рукописей появляются большие заставки. В славянских рядовых рукописях заставки главных разделов еще незначительны по своим размерам и содержат простейшие комбинации распительного мотива — стилизованной ветки ранневизантийского плетения (сравним с глаголическими македонскими и хорватскими рукописями). В роскошных же славянских памятниках кириллической письменности, как болгарских, так и русских, большие заставки выполнялись в торжественном византийском стиле¹⁰⁵. Эти большие заставки имеют точно очерченную раму, формы которой изменяются, причем эти типы предшественного времени продолжают существовать наряду с более новыми формами¹⁰⁶.

Поручи св. Варлаама Хутынского (ил. 6) — уникальный памятник лицевого и орнаментального шитья XII века, хранится в Новгородском государственном объединенном музее-заповеднике. Декор этого произведения выдержан в византийском стиле, как и художественное оформление иллюминированных рукописей этого времени. Фигуры деисуса на поручах помещены в архитектурные арочки, и здесь уместно вспомнить, что

105. Протасьева Т. Н. Византийский орнамент // Рукописная книга / ДИ. М., 1974. Сб. 2. С. 205.

106. Щепкин В. Н. Русская палеография. М., 1999. С. 71.

основоположник русской палеографии В. Н. Щепкин в своем труде «Русская палеография», писал о рукописях: «византийский орнамент имеет одну отличительную особенность: рамы его состоят исключительно из основных архитектурных мотивов, то есть это те простейшие геометрические формы, которые сохранились в поздней античной архитектуре: прямоугольники, арки, круги, треугольники»¹⁰⁷. И в другом месте: «По концам заставки могут ставиться: листок, почка, цветок, веточка; иногда по сторонам заставки ставится по более крупной ветке или по целому стилизованному растению; все эти украшения выходят из заставки, то есть не отделены от нее»¹⁰⁸. Для византийских иллюминированных рукописей весьма характерно помещение фигур святых в архитектурный декор, как и в древнерусских рукописных книгах, что мы видим — заставке из Изборника великого князя Святослава Ярославича 1073 года (ил. 7). Это весьма рас пространенная в рукописях композиция, где, так же как и на поручах, святые помещаются в тесно организованный архитектурный пространство.

Типичным для византийского искусства является орнамент, образованный из кринов и полукринов, расположенный в навершии арок, под которыми находятся фигуры деисуса. Этот мотив мы встречаем в глаголическом Зографском Евангелии XI века, (ил. 8). Орнаментальная заставка в виде рамки с горизонтально расположенными древами жизни украшена лозой с полукринами, этот мотив особенно часто встречается на многих произведениях византийского и древнерусского искусства. На знаменитой Башчанской рукописи из церкви святой Луции на острове Крк в Хорватии

107. Щепкин В. Н. Русская палеография. С. 69.

108. Там же. С. 71.

(ил. 9) запись о земле на глаголице предваряет декор из виноградной лозы. Это изображение, выполненное достаточно реалистично, дает представление о генезисе этой орнаментики. Исходным является живописное изображение винограда, которое символизирует евангельскую притчу о лозе, такой же узор мы видим и на поручах (ил. 6). Затем декор превращается в более условный, как например, в Юрьевском Евангелии начала XII века (ил. 10) и в Зографском Евангелии. На поручах в навершии арочек тоже имеется этот более схематичный орнамент, символизирующий виноградную лозу и слова Спасителя: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой — виноградолюб» [Ин. 15:1].

Начиная с XII века, а в XIII веке уже окончательно сложилась орнаментальная композиция из живописных виноградных листьев, что прекрасно видно в декоре на ил. 11 из Служебника Варлаама Хутынского начала XIII века. В шитье этот орнамент был творчески переработан мастерской Елены Волошанки. На ее знаменитой пелене «Усекновение главы Иоанна Предтечи» (ил. 12) каймы выполнены из разноцветных, направленных остриями друг к другу трилистников с кринами на концах; не напоминая с первого взгляда лозу, они, с учетом условности в золотном шитье по веревочке¹⁰⁹, представляют собой развитие этого орнаментального мотива.

На ил. 13 представлена миниатюра с евангелистом Матфеем из Симоновского Евангелия XIII века, его упонченная фигура расположена в архитектурной арке, сверху заполнена изящными лозами с кринами и полукринами. Юрьевское Евангелие является своего рода сводом разнообразных типов византийского ор-

109. Прием золотного шитья по веревочке представляет собой прикрепное обшивание шнура из льняных нитей золотными.

наменпа, бытовавшего на Руси¹¹⁰. Аллюзию этой композиции мы встречаем на пелене «Голгофский Крест» середины XVI века (ил. 56). Даже при условии другого материала прекрасно читается виноградная лоза, плотно завитая листьями, которые схематизировались и стали более походить на полукрины.

В XIV веке мотив вьющейся лозы с кринами остается лидирующим, палеологовское искусство делает его еще более изящным и изысканным, что мы можем видеть на миниатюре «Евангелист Иоанн с Прохором» из Федоровского Евангелия (ил. 14), где в архитектурных композициях, заполненных лозой, листья разделяются на составные части — центральная часть уже напоминает древо жизни, а боковая более походит на крин. В шитье древо жизни схематизируется и становится архаичным по виду. Пелена «Богоматерь Знамение» из Суздальского Покровского монастыря (ил. 35) на каймах имеет вьющуюся лозу, в которой листья превратились в грубоватые древа жизни. Генезис такого архаичного по виду, но христианского по содержанию, элемента декора становится понятен лишь при исследовании рукописной орнаментики.

По мнению В. Н. Щепкина, в основе растительного орнамента рукописей лежит мотив вьюна с полукринами. Для орнаментации древнерусского шитья бегунец с полукринами широко использовался, при этом его форма соответствовала пластичности материала.

В таблице ил. 15 на рис. 59, 60 помещены такие мотивы из рукописных книг, а для сравнения в той же таблице на рис. 65, 64 — аналогичные мотивы древнерусского шитья.

Древнерусская литература последовательно отражает две принципиальные концепции миропонимания

110. Протасьева Т. Н. Византийский орнамент. С. 207.

наших предков: древнюю славянскую ведическую¹¹¹ и христианскую. К первой можно отнести «Боянов гимн» и «Голубиную книгу» (христианизированную редакцию архаичных преданий, записанных в XIX веке и сохранивших традицию древнерусского ведизма), а также былины и различные заговоры. Запечатленное этой литературой дохристианское понимание мироустройства находило свое выражение и в религиозной символике язычества. Это знаково-графическое отображение мифологических представлений составляло значительную часть бытового окружения в Средние века — оно преобладало в резном декоре изб и теремов, в росписях посуды, в вышивках и ткачестве.

В XV—XVI веках получают распространение балканский и нововизантийский стили украшения рукописей. Заставки балканского стиля строго геометричны и состоят из правильных окружностей, квадратов, ромбов и восьмиугольников с широкими лепестками. Нововизантийский стиль — подчеркнуто парадный и роскошный. Он возрождает в более изящных формах золотописание домонгольского периода. Новое звучание получают бегунцы с полукринами, они видоизменяются, усложняются, но продолжают оставаться основным элементом растительной орнаментации.

Из вышесказанного следует, что орнаментика рукописей со времени их появления на Руси и вплоть до рассматриваемого нами XVI столетия развивалась в общем русле древнерусского искусства, имея истоки в искусстве Византии, она обогащала древнерусскую культуру, находила отклик в разных ее направлениях и, конечно, в ней черпали вдохновение и вышивальщицы.

Но более сильное влияние на формирование эстетических взглядов, несомненно, оказывала орнаментика

¹¹¹ Протасьева Т. Н. Византийский орнамент. С. 272.

церковных росписей. Средневековая женщина с раннего детства впитывала в себя красоту церковного искусства. Богу приносили все самое лучшее, и поэтому храмы наполнялись высокохудожественными иконами и фресками, лицевым и резьбой по дереву, великолепным шитьем. Стены, расписанные евангельскими сюжетами, учили основам веры, воспитывая при этом тонкий художественный вкус. Большой вклад в изучение орнаментов монументальной живописи Древней Руси внесла исследователь М. А. Орлова¹¹².

Орнамент в древнерусском храме помимо чисто эстетической функции нес в себе и глубокую символику, как в целом композиционном строе, так и «прочитываясь» отдельными элементами. Знаки орнаментики представляли собой связную речь, наполненную символами вечности, неся в своей цельности строго упорядоченную и неизменную вселенную. Наиболее широкое толкование расписительного орнамента в храме как образ мироздания, символизирующий небо, рай и земной мир, находим мы у М. А. Орловой¹¹³. Этот орнамент располагался в росписи храма в строгой иерархии, исходящей из сферы купола, который соединяет небо с земными зонами нижних частей. Орнамент разделял горизонтальные зоны сюжетной композиции и служил символической границей между небом и землей.

Декоративная роль орнамента в стенописи играла подчиненную роль в отличие от главенствующей — символической. А в целом понимание орнаментального декора в средневековом храме не претерпевало

112. Результаты ее многолетних исследований сведены в монументальный труд: Орлова М. А. Орнамент в монументальной живописи Древней Руси. Конец XIII — начало XVI века. М., 2004. Ч. 1, 2.

113. Там же. С. 9.

существенных изменений, менялись лишь оттенки интерпретации¹¹⁴.

В палеологовскую эпоху роль монументального орнамента необычайно возросла, он стал носителем определенных структурных функций во внутреннем пространстве храма. Формы расписного орнамента стали более прихотливыми и пышными, существенную роль стали играть геометрический орнамент и его комбинации с расписным, а также архитектурные типы орнамента. Это был процесс возрождения интереса к античности, в первую очередь, интерес к декоративности, а не к архитектурности и конструктивной значимости.

Из ряда украшений цокольной части стен выделим интересный прием — роспись стен, имитирующая тканевые завесы. Истоки этой традиции идут из времен античности, когда основным структурным элементом храмов были колонны, а отсутствие стен предполагало использование для декорации ткани. В раннехристианском храме тоже широко использовались драгоценные ткани для сокрытия от молящихся сакральных мест богослужения. Прием имитации подвесных тканей на цокольной части стен известен и в каролингском искусстве¹¹⁵, и в романских сценосписях¹¹⁶, и в странах византийского мира¹¹⁷.

На Руси этот прием известен с первой половины XII века, а особенно широко стал применяться в XIV—XVI веках¹¹⁸.

114. Там же. С. 10.

115. Dalton O. M. *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford: Clarendon Press, 1911. P. 245, 306.

116. Kaiserliche Akademie der Wissenschaften: Kusejr Amra. Wien, 1907. Tab. VIII, XXV.

117. *Lexikon der Kunst*. Leipzig. 1977. Bd. II. S. 45.

118. Орлова М. А. Орнамент в монументальной живописи Древней Руси. С. 19.

Изображение драпировок на цоколе нельзя считать чисто декоративным приемом, символическое значение их эволюционировало в соответствии с развитием богословской мысли, и интерпретация была различной.

Одно из толкований использования драпировок связано с практикой изображения подвесных тканей под ктиторскими портретами в некоторых памятниках болгарской и сербской живописи, о чем написано в статьях С. Габелич¹¹⁹ и Б. Пенковой¹²⁰. Авторы связывают этот прием с погребальной символикой, так как предполагают, что ктиторские портреты были надгробными. П. Мийонович, на чью работу ссылаются исследователи, считал, что драпировки в некоторых раннехристианских апокрифах изображают одежду вознесенных на небо, что характерно для анницистичности. С. Габелич предполагает, что изображение драпировок в цоколе алтарей могло символизировать эпифансию храма как Гроб Господень¹²¹. Конечно, такое его истолкование не единственное¹²², но приоритетное, так как алтарь — местоположение престола и есть образ Гроба Господня. Престол всегда накрывается напестольными покрывами, символизирующими погребальные пелены.

В декоре раннехристианских храмов большое место занимали завесы, как алтарные, так и над иконами,

119. Габелич С. Прилог познавања живописа цркви Св. Николе код Станича // Зограф. 1987. Бр. 17. С. 25. Примеч. 29.

120. Пенкова Б. За поминалниот карактер на стенописите в параклиси на горниот етаж на Боянската црква // Проблеми на искуството. София, 1995. № 1. С. 39–48.

121. Габелич С. Прилог познавања живописа цркви Св. Николе код Станича. С. 39.

122. Св. Герман Константинопольский. Сказание о церкви и рассмотрение таинств. М., 1995. С. 43.

имеющими орнаментальный декор. Для сознания средневекового человека понятие «завеса» было фундаментальным. Существует несколько свидетельств, объясняющих литургическую символику алтарных завес. Так, в претврей Беседе Иоанна Златоуста на послание апостола Павла к ефесянам указывается, что, «когда приносится жертва и в жертву предлагается Христос <...> когда слышишь: "помолимся все вместе", когда видишь, что поднимаются обе половины завес, то представляй себе тогда, что разверзаются небеса и свыше нисходят ангелы»¹²³.

На Руси до рубежа XIV—XV веков, когда появилась высокая алтарная преграда, в систему украшения входили завесы, подвесные пелены к иконам нижнего ряда¹²⁴. В алтаре так же было много шитья — напрестольные покровы, завесы кивория, вышитые ткани на апсидной стене. С появлением высоких иконостасов основной акцент в убранстве храма перемещается с алтарного пространства на украшение алтарной стены, иконостаса и предиконостасной зоны. Исследователи полагают, что произведения лицевого шитья занимали большое место в формировании местного чина. Например, В. И. Антонова предположила, что каменная алтарная преграда в Троицком соборе Троице-Сергиевой Лавры в начале XV века украшалась в нижнем ярусе шитыми полнофигурными изображениями преподобных Сергия и Никона и вышитыми иконами¹²⁵.

123. Иоанн Златоуст. Священное Писание в толкованиях святителя Иоанна Златоуста. М., 2006. Т. 9. С. 42.

124. Бадяева Т. А. О внутреннем убранстве памятников древнерусского зодчества XV века. С. 419.

125. Антонова В. И. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева // Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исслед. М., 1956. Вып. 1. С. 31–34. Эту гипотезу поддержал Г. И. Вздорнов: Вздорнов Г. И. Фресковая

Шитье в средневековом древнерусском храме играло большую роль и органично вписывалось в храмовый интерьер, являлся его неотъемлемой частью. Древнерусский человек при сооружении храмов разновременные произведения не представлял себе по отдельности, все они гармонично соседствовали друг с другом. Это связано с христианским мировоззрением Средних веков, в религиозном сознании которого нет времени прошлого и будущего, все сливается в вечном. Предметы убранства объединялись общим пространством храма. Декоративный облик церкви формировался из многих частей, ведущую роль играла стенопись, далее следовало иконное убранство, которое сочеталось с лицевыми и орнаментальными тканями, резьбой по дереву и другими видами декоративно-прикладного искусства.

Шитье предметов непосредственно участвовало в богослужении. Епископы, священники и диаконы облачались в драгоценные ризы. Во время Великого Входа священнослужители проносили перед молящимися Святые Дары в попире и дискосе, на которые возлагали покровцы и воздух, в богослужениях Страстной седмицы выносилась для поклонения главная храмовая святыня — плащаница Спасителя, а крестные ходы совершались с богато орнаментированными хоругвями. И все эти роскошные драгоценные ткани, украшенные лицевым и орнаментальным шитьем, создавались в соответствии с храмовым интерьером, гармонично вписываясь в него. Колористическое решение произведений шитья всегда соответствовало господствующему цвету стенописи, а орнаменты шитья являлись продолжением стенописных.

роспись Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде // Древнерусское искусство XV — начала XVI века. М., 1963. С. 75.

При поверхностном знакомстве с древнерусским церковным шитьем возникает желание связать его с народной вышивкой, что происходит из общности материалов произведений. В обоих случаях это ткани, нити, жемчуг. Много одинаковых техник исполнения. Но действительность гораздо сложнее и разнообразнее. В первую очередь — это отличие в смысловом содержании, которое обусловлено назначением предметов. Произведения церковного шитья предназначались для храма, богослужения, украшения памятников христианского искусства, поэтому их символика отражает христианское мировоззрение; свое вдохновение мастерицы черпали из Священного Писания и Предания Церкви. Истоки орнаментики церковного шитья идут из византийского искусства, которое за многие столетия практически целиком было христианизировано. Народная вышивка служила совсем другим целям — это сакральное украшение предметов быта и одежды. Поэтому ее символика несет в себе совсем другое мировоззрение, тысячелетия наслаивали на орнаментiku свои мистические знания. Семантика народной вышивки — тема весьма интересная и во многом уже исследованная¹²⁶.

126. Богуславская И. Я. О трансформации орнаментальных мотивов, связанных с древней мифологией в русской народной вышивке. М., 1964; она же. Русская народная вышивка. М., 1972; Гаген-Торн Н. И. Обрядовые полотенца у восточных славян и народов Поволжья (к вопросу о происхождении оберега) / Известия на этнографический институт и музей. София, 1963. Кн. 4. С. 279–290. Зеленин Д. К. «Обыденные» полотенца и обыденные храмы. // Живая старина. СПб, 1911. Т. XX. Вып. 1. С. 1–20; Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. М.; Л., 1963; Косьменко А. П. Декоративно-прикладное искусство // Прибалтийско-финские народы России. М., 2003. С. 148–160; он же. Народное декоративно-прикладное искусство // Прибалтийско-финские народы России. М., 2003. С. 449–462; Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX века // Гр. Ин-та этнографии им. Миклухо-Маклая. М., 1956. Т. 31. С. 541–757; она

Орнаментика народного костюма очень устойчива и несет в своих изображениях знания древности. С течением времени ее «прочтение» изменялось, к XIX веку орнамент практически утратил сакральный смысл, превратившись в эстетический язык красивого узорчѳя, но при этом тщательно сохраняемый, передающийся из поколения в поколение. К орнаментам мастерицы относились бережно, стараясь при переносе рисунка очень точно сохранять композицию. Элементы орнамента были для них знаками, несущими магическое, сакральное знание, понимание которого было уже утрачено, но все равно оберегало хозяина от злых сил. Такое положение долго еще сохранялось в глухих уголках. Чем ближе к городам, ремесленным центрам, тем больше воздействовало на материальную культуру промышленное производство и культурное вли-

же. Орнамент русской народной вышивки как исторический источник // СЭ. М., 1975. № 3. С. 34–44; она же. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический. М., 1978; Панова Т. Д., Сипицына Н. П. Волосники из погребений бывшего Вознесенского монастыря в Московском Кремле // ПКНО. 1986. Л., 1987. С. 338–342; Рыбаков Б. А. Древние элементы в русском народном творчестве // СЭ. М.; Л., 1948. № 1. С. 90–106; он же. Искусство древних славян // История русского искусства. М., 1953. Т. 1. С. 39–92; он же. Язычество древних славян. М., 1981; он же. Язычество Древней Руси. М., 1988; Сабурова М. А. Стоячие воротники и «ожерелки» в древнерусской одежде // Средневековая Русь. М., 1976. С. 226–231; Стасов В. В. Русский народный орнамент // Собр. соч. СПб, 1894. Т. 1; он же. Русский народный орнамент. Шитье, ткани, кружева. СПб, 1872. Вып. 1; Фалеева В. А. Русская народная вышивка (древнейший тип). Л., 1949; Фехнер М. В. Золотное шитье Владимиро-Суздальской Руси // Средневековая Русь. М., 1976. С. 222–226; он же. Золотное шитье Древней Руси // ПКНО. 1978. Л., 1979. С. 401–405; Фурсова Е. Ф. Орнаментальные традиции рукоделий крестьянок Барабы и Васюганья как результат межкультурных взаимодействий // Археология, этнография и антропология Евразии. Институт археологии и этнографии СО РАН. 2005. № 1(21). С. 128–140; Шагина И. И. Вышивка Вологодского края // Русский Север. Этническая история и народная культура XII–XX веков. М., 2004. С. 756–786.

яние города. Здесь узоры выбирались уже под влиянием моды, архаика забывалась и исчезала.

Народная вышивка имела своим предназначением не только украсить, но и оберегать хозяина от злых сил. А церковное шитье, при несомненном наличии эстетической функции, несло в себе богословское христианское содержание, далекое от языческого мировоззрения.

В первые века христианства на Руси предметы церковного шитья украшались преимущественно византийскими орнаментами. Мотив древа жизни был очень популярен в то время и встречался во многих областях домонгольской Руси. К солярным знакам относятся элементы орнамента на фрагменте головного убора из городища Очаков (ил. 16). В спатке М. О. Новицкой¹²⁷ представлены элементы геометрического орнамента (солярных знаков) золотных вышивок одежды из археологических раскопов Киевской области (ил. 17).

По археологическим данным, части одежды, сохранившиеся во фрагментах, были выполнены в той же золотопшвейной технике, что и памятники церковного шитья, например на поручах св. Варлаама Хутынского (ил. 6) техника золотного шитья такая же — шитье золотными нитями «на проем». В народной вышивке как золотными, так и льняными нитями наблюдаются сходные элементы орнамента — кривы и полукривы, они составляют такие же композиции — древо жизни, ромб с крючками, бордюры из вьюнов с кринами и полукринами (ил. 15, рис. 8–11, 22, 29–31, 43, 44, 55, 63).

Трудно с точностью охарактеризовать весь путь изменения орнаментики шитья, так как ранних произведений сохранилось очень немного, особенно пострадали орнаментальные произведения. При ветшании предметов церковного обихода жемчуг и драгоценные

127. Новицкая М. А. Золотная вышивка Киевской Руси.

дробницы спаривались и перешивались на новые богослужебные предметы, которые выполнялись, соотносясь с вкусами эпохи. Но даже по немногим сохранившимся памятникам наблюдается тенденция замены местными архаичными мотивами византийских орнаментов. Декор епитрахили XIV века (ил. 18) состоит из цепочки, составленной из древ жизни. На орнаментальных каймах пелен XVI века появляются архаичные раннеземледельческие культовые знаки, часто встречающиеся в народной вышивке (для сравнения см. разделы в таблице на ил. 15, посвященные народной вышивке и древнерусскому шитью).

Схожесть некоторых элементов орнамента памятников церковного шитья с народной вышивкой не случайна, а связана со всем процессом их возникновения. Исполки орнаментов одинаковые — сакрально-магические, только если в народной вышивке, которая бытовала в консервативной крестьянской среде, сохранявшей в христианском мировоззрении элементы язычества, значение орнаментальных знаков вплоть до XIX века могло носить остатки дохристианских верований, то в церковном шитье шли другие процессы. Оно было привилегией богатых семей в силу дороговизны припасов и того, что процесс вышивки был долг и кропотлив. Этот слой знатных людей вовлекался в круг государственной, городской жизни, где древние верования быстро исчезали под напором христианства. В их одежде тоже сохранялись орнаменты, служившие оберегами¹²⁸. Но говорить о том, что архаичные орнаменты с предметов церковного обихода могли нести магическое знание, вряд ли уместно. В этом вопросе надо исходить из контекста значений, изучение памят-

128. См. об орнаментальном украшении головных уборов в статье: Панова Т. Д., Синицына Н. П. Волосники из погребений бывшего Вознесенского монастыря в Московском Кремле // ПКНО. 1986. Л., 1987. С. 338–342.

ника должно быть комплексным, без разделения лицевого шитья средника и орнамента каем.

Русский народный костюм, повсеместно украшенный орнаментальной вышивкой, отражает глубинную этнокультурную традицию. Праздничный крестьянский костюм, сохранившиеся образцы которого относятся к концу XVIII — началу XX века, аккумулировал в себе куда более древние мотивы, а неразрывно связанный с ним орнамент сохраняет символику тысячелетий.

Как правило, в орнаментике церковного шитья преобладает растительный орнамент, символизирующий рай. Однако если можно говорить о многозначительности, символичности отдельных орнаментальных мотивов, едва ли есть основания утверждать изначальность такого понимания роли орнамента по отношению к пребыванию его в системе украшения предметов шитья. Фантастический растительный орнамент имел целью показать символическое видениерая. Орнамент, разделяющий горизонтальные зоны сюжетных композиций, возможно, служил границей между «небесным» и «земным» царствами¹²⁹. Конечно, это не единственное его назначение в системе шитья, существовали и геометрические мотивы, имевшие эмблематический, символический смысл.

Только архаичные геометрические орнаменты и в малой степени более поздние зооморфные — птицы, вошли как элементы в орнаментальные мотивы церковной вышивки. Это связано с тем, что раннеземледельческие культовые знаки, сложившиеся в глубокой древности, к эпохе Средневековья утратили свой изначальный смысл, являя собой «добрые», охранительные знаки, а уже в христианстве они осмыслились, сообразуясь с новым мировоззрением.

129. Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1960. С. 83.

Если рассматривать технику выполнения народной и церковной вышивки, то надо сравнивать близкие по материалам работы. Как в церковном, так и в народном шитье применялись золотные и серебряные нити, жемчуг. Много схожих приемов шитья.

В золотном шитье раннего Средневековья применялся шов «на проем», к XIV веку он исчезает и прочно утверждается шитье «в прикреп». Народные мастерицы широко использовали шитье «в прикреп», но разнообразие швов было на порядок меньше. Это обусловлено тем, что в народном искусстве золотное шитье применялось в орнаментах, элементы шитья, чаще расписательные, заполнялись прикрепом шитьем в небольшом объеме, для придания этим элементам насыщенного золотного звучания. В церковном шитье прикрепом золотная фактура заполняет много места на произведении: фон, одежды священных, имитирующие шкелль, нимбы, отражающие неиварный свет святоспи. В орнаментальном шитье применение прикрепом золотного шитья подобно народной вышивке. Схожие приемы были в церковном и народном орнаментальном шитье жемчугом. Народная вышивка мулине, льном в технике исполнения имеет мало общего с церковной вышивкой, только некоторые швы одинаковы, и вопрос, откуда они попали из народной вышивки в церковную или наоборот, остается открытым. К таким швам относятся «елочка», «косая стежка», «двойные швы» и некоторые другие.

При сравнении церковного и народного шитья мы можем говорить только о заимствовании элементов орнамента из народных вышивок, при этом их первоначальный смысл утрачивался. Но существовала и другая тенденция — памятники церковного шитья служили эталоном для мастериц, и они переносили на

бытовые предметы полюбившиеся им мотивы узоров. Таким образом, имело место взаимопроникновение этих близких в материале, но различных по применению и духовному содержанию искусств.

Существовала еще одна тенденция — народная вышивка проникала в храм вместе с полотенцами, которыми украшали иконы, называвшиеся иконниками. Они были богато декорированы, что обусловлено их ритуальным характером и тесной связью с народным мировоззрением и искусством.

Орнаменты несут информацию о мировоззрении древнего человека: «Оплоложение в вышивке очень ранних пластов человеческого религиозного мышления (вроде мезолитического культа небесных оленей) объясняется ритуальным характером тех предметов, которые покрывались вышитым узором. Женская одежда и орнаментация постельных принадлежностей (подзоры) связаны большей частью со свадебным ритуалом, насквозь пронизанным магическими заклятиями, формулами и символическими “письменами” узоров»¹³⁰. Поэтому их изучение является важным делом для науки. Этими исследованиями успешно занимались некоторые ученые. Начало изучению русских вышивок положил В. В. Стасов: «Орнаменты всех вообще новых народов идут из глубокой древности, а у народов древнего мира орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии: каждая черточка тут имеет свое значение, является словом, фразой, выражением известных понятий, представлений. Ряды орнаментистики — это связная речь, последовательная мелодия, имеющая свою основную причину и не назначенная для одних только глаз, а также для ума и чувства»¹³¹. В своей работе,

130. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. С. 471.

131. Стасов В. В. Русский народный орнамент. Шитье, ткани, кружева. СПб, 1872. Вып. 1. С. 14.

кроме указания на эстетическое значение узорочья, В. В. Спасов классифицировал орнаменты и обратил внимание на их семантику. И хотя выводы его спорны, он заложил основы для изучения народной вышивки. В дальнейшем в области семантики орнаментов народной вышивки был сделан ряд блестящих открытий. Народную вышивку исследовали В. А. Городцов¹³², Л. А. Динцес¹³³. Для понимания семантики древних изображений и трансформации их с I тысячелетия до н. э. вплоть до XIX века много дала работа Б. А. Рыбакова 1948 года¹³⁴. В ней он анализирует происхождение характерной для русской вышивки композиции женщины в окружении всадников, связывая ее со скифским культом великой богини, имевшим место в римско-сарматское время в I—IV веках н. э. Ко времени, предшествовавшему крещению Руси, она предстает в виде богини жизни, берегини. «На фибулах VI—VII веков и на русской резьбе и в вышивке богиня жизни представлена во всем многообразии порожденных ею и подчиненных ей живых существ»¹³⁵.

Важным для прочтения орнамента в церковном шитье является отмеченный Б. А. Рыбаковым в этой работе знак ромба. Ромб является солярным знаком. В народной вышивке часто появляются композиции с великой богиней в центре и конями по краям либо заменяющими их оленями с солнечными знаками. Вместо женской фигуры возможно появление шеста, на котором сверху расположен ромб, внизу он раздваивается, превращаясь в корни священного дерева. Изображения

132. Городцов В. А. Дако-Сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Труды ГИМ. М., 1926. Вып. 1. С. 7–36.

133. Динцес Л. А. Древние черты в русском народном искусстве // История культуры Древней Руси. М.; Л., 1951. Т. II. С. 474–475.

134. Рыбаков Б. А. Древние элементы в русском народном творчестве. С. 90–106.

135. Там же. С. 99.

богини и деревья часто бывают ромбовидными. Богиня, священное дерево и шест с ромбом — символы взаимозаменяемые. Один из ранних памятников, который свидетельствует о почитании славянами ромбического солнечного знака, — рельеф, выбитый на стене пещеры на берегу Днестра¹³⁶. На рельефе изображен ромбический знак, очень близкий к северным, а перед ним на коленях молится человек, рядом с ним дерево с пепухом (это тоже эмблема солнца) и жертвенный олень. Б. А. Рыбаков¹³⁷ обращает внимание на то, что земледельческое население христианизированной Руси перенесло свои языческие воззрения на почитание Богородицы, и считает, что изображение Оранты в Софийском соборе в Киеве — это образ великой богини с воздетыми руками. А образы святых Георгия Победоносца и Димитрия Солунского, Бориса и Глеба — образы двух всадников. С этим можно согласиться, только переместив акцент на то, что образы языческие не сохранялись в христианстве, а замещались ими, правда, происходило это не сразу, особенно в сельской, наиболее консервативной среде, а постепенно. На памятниках шитья, которые производились в просвещенной городской или монастырской среде, о языческом мировоззрении говорить уже не приходилось, и значение знаков необходимо рассматривать в контексте всего произведения, где главную смысловую нагрузку несет средник с чисто христианским содержанием.

В середине 60-х годов А. К. Амброз в работах «Раннеземледельческий культовый символ (“ромб с крючками”)» и «О символике русской крестьянской вышивки архаического типа» на большом археологическом и этнографическом материале исследовал появление

136. Там же. С. 103.

137. Там же.

и распространение архаических символов на предметах декоративно-прикладного искусства¹³⁸.

Выдающиеся ученые-этнографы и историки, такие как Г. С. Маслова, Б. А. Рыбаков, И. Я. Богуславская, В. А. Фалева, В. П. Даркевич, С. В. Иванов исследовали семантику народной вышивки. Суммируя выводы их работ, можно с уверенностью сказать, что этнографические источники дали большой материал для понимания языческих верований древних славян. В этих трудах лучше всего разработанной оказалась та из частей, которая посвящена наиболее архаичным элементам орнаментики, а именно они и являются излюбленными элементами на церковных памятниках XVI века. И учитывая древнюю языческую семантику при разборе орнаментов церковной вышивки необходимо для всестороннего ее понимания.

Орнаментика древнерусского шитья имеет много параллелей с ювелирной и мелкой пластикой. Последние хорошо изучены, в первую очередь, благодаря усилиям некоторых ученых¹³⁹.

138. Амброз А. К. Раннеславянский культовый символ («ромб с крючками») // СА. М., 1965. № 3. С. 14–27; он же. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа // СА. М., 1966. № 1. С. 61–76.

139. Бочаров Г. Н. Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969; он же. Художественный металл Древней Руси. М., 1984; Макарова Т. И. Поливная посуда. Из истории керамического импорта и производства Древней Руси // Археология СССР. Свод археологических источников. М., 1967. Вып. Е1–38; она же. Перегородчатые эмали Древней Руси. М., 1975; она же. Черное дело Древней Руси. М., 1986; она же. Эмальерное и черпное дело Древней Руси. УДК 930. 26. Научный доклад, представленный в качестве диссертации на соискание уч. ст. доктора исторических наук. М., 1987; она же. Древнерусское наследие в ювелирном деле ранней Москвы. XIV век. Облачение митрополита Алексия. М., 1998; Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика XI–XVI веков. М., 1968; она же. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л., 1969; она же. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI века // Археология СССР. САИ. М., 1971. Вып. Е1–49; она же. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977; Рыбаков Б. А. Древние элементы в русском народном творчестве. С. 90–106; Рындина А. В. Древнерусская мелкая

Богатый материал по древнерусским орнаментам дают кладбы с украшениями. Драгоценные украшения женщин на Руси с XI до XVI века из черни и перегородчатой эмали изобилуют орнаментами, многие из элементов которых встречаются и на памятниках шитья.

В украшениях тесно переплетаются христианские и языческие символы. Главным элементом головного убора княгинь XI—XII веков являлась диадема. Диадемы были и чисто орнаментальные, и с изображением деисуса. На ил. 19 представлена диадема из Киева (1235 ?), на которой выполнен деисус в технике перегородчатой эмали. В центральной части расположен образ Иисуса Христа, по левой стороне — Иоанн Креститель, архангел Михаил, апостол Павел, по правой стороне — Богородица, архангел Гавриил, апостол Петр, по краям две женские головки и распительные символы — знаки плодородия. Образы деисуса обрамлены распительным орнаментом. На ил. 20 помещена диадема из городища Девичья Гора близ села Сахновки на Руси с изображением вознесения Александра Македонского на небо (1165). Вокруг языческого изображения вознесения Александра Македонского расположены грифоны, что расценивается как «апофеоз царской власти», обрамлено изображение богатым распительным орнаментом, состоящим из символов плодородия. В женском уборе отражалось представление о макрокосме, верхняя часть отображала Небо, а распительный орнамент являлся прообразом рая. Богато украшенные диадемы на протяжении всего Средневековья возлагались на богородичные иконы, что подтверждает глу-

пластика. Новгород и Центральная Русь XIV—XV веков. М., 1978; Постникова-Лосева М. М. Русское черное искусство. М., 1972; Постникова-Лосева М. М., Платонов Н. Г., Ульянова Б. Л. Русская золотая и серебряная скань. М., 1981; они же. Золотое и серебряное дело XV—XX веков. М., 1983.

бокий сакральный символизм головного убора и в то же время свидетельствует о его антропоморфном восприятии.

В монографии Б. А. Рыбакова¹⁴⁰ разработана семантика орнаментики на женских украшениях, в которой преобладают две темы: неба и аграрного плодородия¹⁴¹. На ил. 21 приведено толкование Б. А. Рыбаковым элементов орнамента. Эти схемы, составленные по украшениям, во многом подходят и для орнаментики древнерусского шитья. На ювелирных украшениях мы встречаем характерные для эпохи элементы и композиции: крин (ил. 15, рис. 12–14), четырехчастный крест (ил. 15, рис. 23), древо жизни (ил. 15, рис. 46–48), ветки из кринов и полукринов (ил. 15, рис. 56, 64). Сравнивая с соответствующими древнерусскому шитью столбцами иллюстрации, мы видим, что элементы и композиции имеют большое сходство, различаясь лишь формой, обусловленной материалами, из которых выполнены произведения. Многие элементы орнаментики шитья имеют структуру засеянного поля. На ил. 22 представлены колпбы из Михайловского клада XI–XII веков, на которых присутствуют и четырехчастная композиция из кринов, и бегунец, что прекрасно иллюстрирует господствующие в этот период орнаменты на украшениях. На ил. 6, где помещены поручи св. Варлаама Хутынского XII века, мы видим на арках вышитые золотными нитями вьюны, очень похожие на веточки с колпов. Это иллюстрирует общность орнаментики данного столетия в различных областях древнерусского искусства.

В книге Т. И. Макаровой¹⁴² разработана методика изучения и создана классификация орнаментов на укра-

140. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. С. 566.

141. Там же. С. 576.

142. Макарова Т. И. Черное дело Древней Руси. С. 14–24.

шениях с чернью. Эта разработка важна для изучения древнерусского орнамента.

Все исследователи орнаментики рукописных книг вслед за В. Н. Щепкиным соглашаются с тем, что в основе древнейшего византийского стиля лежит прехлепестковый цветок — крин. Т. И. Макарова в своих работах отмечает, что крин является основным элементом растительных орнаментов и на украшениях. На памятниках древнерусского шитья крин тоже основной элемент орнамента. Он видоизменяется по законам симметрии, составляя четырехчастные композиции в виде креста, ромба с крючками и древа жизни в категории розеток, а в категории бордюров из кринов и полукринов образуются различные ветки и вьюны (ил. 15).

Простейшей и часто используемой композицией как в шитье, так и в орнаментации украшений¹⁴³ была розетка с четырехкратным повторением кринов или двухлепестковых ростков. Это самый распространенный орнаментальный мотив «византийского» орнамента. Основу всех построений орнаментальных «византийских» композиций составляет крин и его модификации.

Основоположник науки о симметрии А. В. Шубников писал в своей книге «Симметрия», что в декоративно-прикладном искусстве встречаются все существующие в природе виды симметрии. Но при кажущемся разнообразии орнаментов их насчитывается всего три категории: розетка, бордюр и сетка. Каждый вид симметрии представляет собой «совокупность всех элементов симметрии фигуры»¹⁴⁴.

Особое место в древнерусском искусстве занимает мелкая пластика, к которой относятся памятники

143. Там же. С. 14.

144. Шубников А. В. Симметрия в науке и искусстве. М., 1972.

миниатюрной резьбы по дереву, кости и камню, серебряное и медное литье. Для анализа орнаментики древнерусского шитья необходимо обратиться к памятникам мелкой пластики, так как она была самой распространенной, более доступной не только для церквей и монастырей, но, прежде всего, для частных лиц. Круг произведений мелкой пластики включает в себя нагрудные иконы и кресты, панагии, амулеты-змеевики, кресты напрестольные, ковчеги-мощевники. Некоторые произведения мелкой пластики отмечены печатью таланта мастера-исполнителя, но из-за большого спроса на иконки многие из них носили чисто ремесленный характер и интересны лишь с исторической точки зрения.

На произведениях мелкой пластики помещались святые образы, разнообразие которых велико ввиду того, что они заказывались конкретным владельцем в связи с определенными историческими событиями, почитанием местных святых и праздников, папрональных святых владельцев произведений. Во всем этом многообразии отражались соответствующие философские идеи. На произведения мелкой пластики большое влияние оказывала не только иконопись, но и народное искусство — народная поэзия и обрядовость, художественные промыслы, а соответственно, на них отразились языческие верования¹⁴⁵. Мелкая пластика из всех церковных искусств была свободна в церковных канонах, в ней чаще проявляются местные особенности в интерпретации иконографических образов, больше, чем в других, отражены разные художественные школы и отдельные ремесленные мастерские, а индивидуальный почерк мастера выражен наиболее ярко.

145. Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. М., 1968. С. 7.

В искусстве мелкой пластики древнерусские мастера добились больших успехов, и нам в наследие остались прекрасные памятники древности. Образки всегда очень ценились, их берегли как ценные фамильные святыни, которые передавались из поколения в поколение. Их много во вкладках в монастыри, о них упоминали во вкладных записях и в духовных завещаниях. Благодаря этому сохранилось довольно большое количество произведений мелкой пластики, начиная с XI века. Лишь памятников из дерева, относящихся к раннему периоду, осталось мало из-за непрочности материала. Лучшие произведения с резьбой по дереву датируются в основном XV веком¹⁴⁶.

Что же общего у произведений мелкой пластики и лицевых пелен? Даже на первый взгляд бросается в глаза композиционная общность построения памятники — средник с иконой, края, заполненные орнаментом, или житийными сценами, либо драгоценными камнями, либо небольшая, лишенная всяческих украшений рамка. Такая же структура построения памятников шитья — святой образ имеет обязательное обрамление из близкой субстанции. Будь то житийные сцены, либо орнамент, олицетворяющий райский сад, или даже просто кайма из драгоценной ткани. Все это переходная субстанция, позволяющая трактовать святой образ как окно в горний мир. На ил. 23 представлено произведение мелкой пластики с орнаментальным оформлением каем — иконка «Одигитрия», края которой декорированы восьмерками, заканчивающимися на краях полукринами. Под образом Богородицы с Младенцем восьмерки располагаются, образуя сложную бегущую волну, где одна волна набегают на другую. Нимб Пресвятой Богородицы имеет тот же мотив «волны»,

146. Там же. С. 27.

полько в другой интерпретации, исполненный более изящно и тонко. Аналогичный орнамент «бегунец» с полукринами украшает замечательное произведение древнерусского шитья — воздух «Спас Нерукотворный», вклад Марии Александровны — вдовы великого князя Симеона Гордого 1389 года (ил. 24). Практика обрамления святых образов орнаментом «бегунец» с полукринами характерна для XIV века и встречается на различных произведениях церковного искусства, характеризуя эстетические вкусы эпохи.

Орнаментальный декор произведений мелкой пластики и древнерусского шитья имеет много общего в использовании одинаковых элементов и в композиционном построении.

Средневековый символизм имел многоуровневый характер¹⁴⁷. Эта точка зрения спорна, но интересна, и она еще раз дает основание задуматься над тем, какой глубокий символизм вложен в орнаментику древнерусского шитья, которая кроме эстетической функции она несла еще и сакральное знание. В. П. Даркевич в автореферате диссертации высказывается о языке орнамента XII–XIII веков, что подходит и для последующего позднего Средневековья: «Наконец, все сюжеты связываются единством оригинального русского стиля XII — первой половины XIII века (в ювелирном искусстве, архитектурном декоре, живописи, миниатюрах рукописей). Его отличает тенденция к декоративности, к достижению общего художественного эффекта, к слиянию всех форм органического мира (переданных в условной, стилизованной форме). Иносказательным языком орнамента здесь как бы провозглашена созвучная (но не тождественная) языческому мировоз-

147. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб, 1995. С. 16.

зрению пантеистическая концепция природы. Ей не противоречило и учение восточного христианства, которое, в отличие от ортодоксального католицизма, устанавливало гармоническую связь между Богом и материальным миром, как его творением. Чуждое узко-сословной идеологии восприятие природы во всем ее многообразном единстве сливается с общенародным миропониманием. Эта общность эстетических взглядов Древней Руси (а не пережитки язычества как религии) объясняет некоторую близость городского аристократического искусства второй половины XII — первой половины XIII века духу народного творчества»¹⁴⁸.

Сходство ornamentации древнейших русских миниатюр, стенописи, ювелирных украшений, мелкой пластики и народной вышивки с шитьем больше, чем подражание, здесь уместно говорить об общих явлениях в древнерусском искусстве. В основе растительного орнамента во всех случаях лежит один и тот же элемент — крин, или росток. Он постоянно видоизменяется, но по одинаковым законам симметрии. Несмотря на кажущееся разнообразие богатого растительного декора, в древнерусском декоративно-прикладном искусстве используются две категории симметрии: розетка и бордюр¹⁴⁹. Такие же категории симметрии присущи и ornamentике древнерусского шитья. Повсеместно наблюдается общность построения композиции, основным элементом которой является крин.

Многочисленная группа композиций относится к розеткам с зеркальной симметрией, которая дает ра-

148. Даркевич В. П. Культурные связи Древней Руси с Западной Европой в X-XIV века (по материалам художественного ремесла). Автореферат дис. ... канд. исторических наук. М., 1964. С. 21.

149. Макарова Т. И. Симметрия в растительном орнаменте Древней Руси // Древняя Русь и славяне. М., 1978. С. 372.

венство относительно центральной оси левой и правой половины рисунка. Простейшая композиция — это крин или крин, заключенный в круг (ил. 15, рис. 1–19), он строится при помощи зеркальной симметрии из полукрина. Вторым типом композиции является розетка, в которой крин зеркально повторяется четырежды, образуя четырехчастную композицию (ил. 15, рис. 20–25). Таким же образом составляется раннеземледельческий культовый символ «ромб с крючками» — излюбленный мотив древнерусского декоративно-прикладного искусства и подвесных пелен XVI века.

Третий тип композиции строится за счет видоизменения крина, усложнения его (ил. 15, рис. 26–36). При этом сохраняется зеркальная симметрия. В некоторых пышных цветках крин угадывается с трудом (ил. 15, рис. 26, 27, 32, 36).

Четвертый тип композиции строится из ветвей, образованных полукринами. Из них получается древо жизни (ил. 15, рис. 37–51). Этот основополагающий символ характерен для орнаментального декора древнерусского декоративно-прикладного искусства в целом и в древнерусском шитье в частности.

Ко второй категории орнаментальных композиций древнерусского декоративно-прикладного искусства относится бордюр, часто встречающийся мотив и в шитье. Бордюр представляет собой вытянутую вокруг основной композиции полосу, состоящую из линейных фигур. Здесь, так же как и в розетке, основным элементом композиции является крин. Бордюры можно разделить на два вида: составленные из полукринов и из кринов. Первый вид представлен на рис. 52–58 (ил. 15), он состоит из повторяющихся полукринов на вьюне, образуя полуволны, восьмерки, либо «бегущую волну». Ветвь с полукринами то вверх, то вниз дви-

жется по бордюру, передавая определенную динамику всему произведению. Это весьма характерный для всех видов декоративно-прикладного древнерусского искусства узор.

Другой вид бордюров составлен из кринов и кринов в круге (ил. 15, рис. 59–66). Он тоже зачастую образует ветвь, но вместо полукринов здесь крин либо его более сложные модификации.

Орнаментика шитья имеет, так же как и орнаментальный декор других видов декоративно-прикладного древнерусского искусства общий элемент — крин и характерные виды симметрии. Разница заключается лишь в материале, из которого выполнено произведение, и месте на самом памятнике, что обусловлено его размером и видом. Механизм же построения композиции сходный: по двум категориям симметрии. А как видно из таблицы (ил. 15), в рукописях, стенописи, народной вышивке и ювелирном искусстве, так же как и в древнерусском шитье, существует единая система орнаментации, так как подобные элементы располагаются в определенной связи. В таблице помещены элементы орнаментального распительного орнамента, различные по времени, но основной элемент и композиционное построение сохранялись на протяжении всего Средневековья. Орнаментика народной вышивки представлена фрагментами золотного шитья XI века из Софийского собора Великого Новгорода и произведениями XIX века с архаичными рисунками. Для народной вышивки характерна консервация орнаментики более раннего времени, поэтому она может иллюстрировать сходство в построении с другими видами декоративно-прикладного древнерусского искусства.

Исследование С. В. Иванова относительно орнаментов народов Сибири¹⁵⁰ доказывает, что набор видов

150. Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник.

симметрии, предпочтительный для определенного народа, стабилен на протяжении столетий. В расписной орнаментации Древней Руси тоже имелись свои излюбленные мотивы, система построения по определенным видам симметрии, и все это одинаково царило во всех областях искусства, определяя общий стиль эпохи.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод о единстве древнерусского искусства орнаментики, общих тенденциях в развитии, общности смысла, который закладывался как в отдельные элементы, так и во все произведение в целом.

Методика изучения орнаментики древнерусского шитья

Для создания методики изучения орнамента древнерусского шитья, его семантического анализа сделаем допущение: мы будем рассматривать его на плоскости. «Орнамент есть ритмическое зрительное искусство в пределах плоскости»¹⁵¹.

Традиция обрамления лицевого изображения каймами издавна закрепилась в древнерусском шитье и, несомненно, имеет, подобно всему убранству иконы, не одно смысловое значение.

Икона — это окно в горний мир, образ на ней не принадлежит земному, отсюда стремление его обрамить, защитить некоей близкой ей, охранительной субстанцией. Изображение на каймах, лицевое, буквенное или орнаментальное, имеет и эстетическое значение: необходимость в украшении образов складывалась у средневекового человека из того, что они являлись своеобразным окном на Небо, приоткрывающим райскую красоту. Это подчас можно отождествить с видением рая христианами подвижниками. В этом проявляется эстетическое выражение онтологического сопричастия. Но здесь присутствует и четырехчастный смысл, так же, как и у всего убранства иконы.

В древнерусском шитье орнаменты занимали значительное место. Они могли украшать практически любое произведение. В лицевом шитье орнаментика служила, в первую очередь, для обрамления средника, выполняя как эстетическую функцию, так и охранительную, являясь переходной субстанцией от мира небесного к миру земному. Пелены, подвешиваемые

151. Щепкин В. Н. Русская палеография. С. 65.

к чтимым иконам, на среднике могли иметь лицевое изображение, каймы — орнамент. С конца XVI века пелены все чаще становились чисто орнаментальными. Плащаницы и воздухи тоже имели орнаментальную полосу, которая помещалась между лицевым средником и каймами с молитвами, или вкладными надписями. Облачения священников тоже украшались орнаментальным шипцем.

Человек Средневековья жил в семиоптически насыщенном мире, имеющем тайные значения, переносные смыслы, иносказания и Божьи знамения, и все это заключалось в окружающих его вещах¹⁵². Люди мало различали то, что разграничивало вещи и явления, они включали в понятие определенной вещи все, что на нее хоть сколько-нибудь походило. В средневековой склонности к символу можно увидеть бегство от тяжелой действительности, которая изобиловала катастрофами: войнами, морами, недородами, но в первую очередь, глубокое религиозное чувство. А атмосфера тревоги и неуверенности в жизни способствовала желанию людей найти опору в позитивном смысле событий, которые служат орудием спасения. В символическом восприятии природа даже в самых опасных своих проявлениях становится алфавитом, при помощи которого Творец сообщает людям об устройстве мира, о том, как надо жить согласно воле Божьей и получить вечную жизнь¹⁵³. Окружающее для них было не упорядочено, подчас враждебно, но оно вовсе не таково, каким кажется. Вещи — лишь знаки. Человек получал надежду на спасение, потому что весь мир — это собеседование, которое Господь

152. Эко Умберто. Эволюция средневековой эстетики. СПб, 2004. С. 113; он же. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб, 2003. С. 72.

153. Эко Умберто. Эволюция средневековой эстетики. С. 115.

ведет со своим творением — человеком. Любовь к символам воспринималась в образ мышления средневекового человека, приученного поступать в согласии с аллегорическим истолкованием реальных процессов. При этом человек всегда стремился записать свое знание и представление о мире в виде знаков; в результате появилось и письмо, и орнамент. Последний нес в себе большее мистическое знание, чем письмо, так как он передавал не конкретные понятия, а символы. Участвуя в мистической жизни человека, в разные эпохи он наделялся различными смысловыми значениями, поэтому изучение орнаментики необходимо для понимания мировоззрения средневекового человека.

Орнаменты в древнерусском шитье, как в искусстве достаточно консервативном, могут пролить свет на мистическое знание прошлого. Это связано с тем, что элементы орнамента «путешествуют» с памятника на памятник благодаря народной традиции бережного, преданного отношения к магическим знакам, сопровождавшим многочисленные предметы материальной культуры Средневековья.

Произведения древнерусского шитья отличаются богатой и сложной орнаментацией. Рассматривая подвесные пелены, мы видим, что каймы, украшенные орнаментом, — это единая система растительного-геометрических узоров, в которой отдельные элементы связаны закономерностью общего развития от простого к более сложному.

Такой метод анализа орнаментов, когда узор расчленяют на простейшие элементы, разрабатывался рядом ученых¹⁵⁴.

154. В. Н. Щепкиным разрабатывался его при изучении орнамента рукописей: Щепкин В. Н. Русская палеография. С. 65–96. В 60-е годы этот метод последовательно использовали искусствоведы С. В. Иванова и Л. И. Ремпель: Ива-

Основываясь на выработанных этими авторами методах классификации, уточним такие понятия:

— знак — простейшая (исходная) часть орнамента, несущая смысловую нагрузку;

— символ — соединение знаков, которое несет свою смысловую нагрузку;

— орнаментальный мотив (раппорт) — повторяющаяся часть орнамента или композиция, в основе которой лежит видоизменение знака, символа или определенная их комбинация;

— орнаментальная система — понятие, которое предполагает, что в данном орнаменте самый сложный элемент восходит к простейшему, можно выявить знаки, из которых он составлен, а построение композиций из отдельных символов отличается единым характером изменений. В орнаментальную систему включается уже полностью весь памятник.

Последнее понятие нуждается в комментарии. Его легче иллюстрировать примером византийского шпилья, элементы которого мы часто встречаем на памятниках шпилья. Исследователи орнамента рукописных книг вслед за В. Н. Щепкиным считают, что в его основе лежит трехлепестковый цветок, который Б. А. Рыбаков называет «крином»¹⁵⁵.

нов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. С. 36; Ремпель А. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построения. Институт искусствознания Академии наук УзССР. Ташкент, 1961. С. 229. В 80-е годы этот метод для исследования памятников мелкой пластики блестяще применила Т. И. Макарова: Макарова Т. И. Перегородчатые эмали Древней Руси. С. 18–21; она же. Черное дело Древней Руси. С. 14–24.

155. У В. Н. Щепкина основной элемент византийского орнамента «ветка» образован делением пополам крина. См.: Щепкин В. Н. Русская палеография. С. 70–71. У современных исследователей орнамента рукописей этот элемент назван «византийским цветком», трилистником, крином. См.: Протасьева Т. Н. Византийский орнамент. С. 205. Когда форма более усложнена, его называют «византийским пятилистником». См.: Иллюстрированный словарь

Крин или росток являются знаками плодородия, их соединение в ромб с крючками представляет собой уже символ засеянного, плодоносящего поля, соединение в раппорт на четырех сторонах каем становится орнаментальной системой, которая подчиняется законам симметрии.

На пелене (ил. 33) помещена простейшая и очень распространённая «византийская» композиция из кринов — розетка с их четырёхкратным повторением. Построение этого мотива подчинено определённым законам. Совокупность всех способов построения композиции «византийских» орнаментов, в основе которых лежит крин или его модификация, и будет соответствовать понятию орнаментальной системы. Способы построения композиции, которые лежат в основе создания орнаментальных мотивов, продиктованы законами симметрии.

А. В. Шубников в своей монографии писал, что в декоративном искусстве можно встретить все образцы симметрии, которые существуют в природе, а безграничное разнообразие орнаментов — явление кажущееся. В науке о симметрии существует всего три категории орнамента: розетка, бордюр и сетка. Каждый вид симметрии представляет собой «совокупность всех элементов симметрии фигуры»¹⁵⁶. В орнаментике шитья встречается розетка и бордюр.

При классификации орнаментов шитья будем придерживаться принципа соподчинения. Самым крупным является деление на отдели, связанное с характером орнамента: 1 — растительно-геометрический; 2 — растительный. Отдели распадаются на категории,

терминов. Записки отдела рукописей Гос. биб-ки им. В. И. Ленина. М., 1960. Вып. 22. С. 209.

156. Шубников А. В. Симметрия в науке и искусстве. С. 18.

соответствующие категориям симметрии: розетка и бордюр. Для узорочья подвесных пелен XVI века характерно преобладание более архаичного растительного-геометрического орнамента с древними раннеземледельческими знаками и символами.

Классификация представлена знаками и символами, из которых составлялись композиции. Декор каем подвесных пелен XVI века с растительно-геометрическим орнаментом сведен в классификатор, представленный на ил. 25 в виде таблицы типичных элементов орнаментов. Она построена по принципу — от простого элемента орнамента — знака, к более сложному — символу, далее повторение символов — раппорт и орнаментальная система всего памятника.

Основными знаками растительно-геометрического орнамента являются крин, полукрин, круг, овал, ромб, треугольник, квадрифоль и сердечко (ил. 25). В вышивке применялись позолоченные плашки с растительным орнаментом и дробницы, которые сами зачастую становились знаками в орнаментике пелен. Эти знаки вышивались также золотными нитями «в прикреп». Полукрин нисался из жемчуга и представлял раздвоенную нитку с закруглениями на концах. Крин — чаще всего позолоченная плашка с растительным же орнаментом и жемчужной обнизью, но выполнялся он и в жемчуге. Этот раннеземледельческий знак часто встречается в орнаментике пелен.

Из вышеуказанных знаков составлялись символы — древо жизни, ромб с крючками, вьюн и Голгофский Крест. Древо жизни и ромб с крючками симметрично располагались на каймах пелен в виде розеток, а вьюн выступался бордюром по краям произведения. Он либо непрерывен, как бегущая волна, либо состоит из полувосьмерок, объединенных друг с другом. Из зна-

ков на каймах строились разнообразные бордюры: бегунцы с ростками, нанизанные на волну древа жизни, волна в виде треугольников с кринами на вершинах — плашками и вставками посередине, сочетание двух волн. Голгофский Крест выступал основным элементом вышивки пелен и помещался на среднике. Второй отдел представляет растительные орнаменты, которые в XVI веке еще редки, нами найдено только несколько памятников (конца столетия), относящихся к нему, они помещены на ил. 50 и 53.

Семантика орнаментики подвесных пелен

Лицевое шитье песнейшим образом связано с иконописью, с его канонами, стилистическим и колористическим решением, а орнаментальное шитье, при всей его кажущейся свободе выражения¹⁵⁷, несет отпечатки древнейших слоев человеческой культуры; элементы, из которых оно складывалось, достаточно устойчивы и мало изменяемы во времени. Истоки орнаментики можно найти в древности, когда вышитые изображения связывались с заклинательной магией и имели значение оберега от злых сил¹⁵⁸. Первым возник геометрический орнамент — сочетание прямых и волнистых линий, кругов, клеток, крестов, ромбов, им украшались предметы быта первобытных людей. «Для древнего человека они были условными знаками, с помощью которых он выражал свои понятия о мире. Прямая горизонтальная линия означала землю, волнистая — воду, крестом изображали огонь; ромб, круг или квадрат символизировали небесный огонь — солнце. Из комбинации тех же простейших элементов составляли более сложные знаки-символы. Нередко они играли роль оберега, их чертили как заклинание. С течением времени изначальный смысл этих фигур изменился, а потом и вовсе стерся в памяти поколений»¹⁵⁹.

157. В отличие от лицевого, следовавшего каноническим и иконографическим законам, орнаментальное шитье более свободно в способах выражения и практически не подвергалось какой-либо регламентации (см.: Маясова Н. А., Вишневская И. И. Лицевое шитье // Русское художественное шитье XIV — начала XVIII века. С. 83).

158. Манушина Т. Н. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. М., 1983. С. 14.

159. Богуславская И. Я. Русская народная вышивка. М., 1972. С. 7.

Первоначальное значение знаков было земным отображением небесного, своеобразной иконой Бога-Творца. Эти знаки находятся повсеместно в местах религиозного поклонения древних людей. С течением времени мировоззрение деградирует, для человека начертание знака становится возможностью манипулирования попусторонним миром, происходит его магизация. Знак уже не символизирует горний мир, а является средством влияния на него. Затем он преобразуется в оберег от злых сил. Далее его магическая роль забывается, но еще сохраняется определенное для него место на бытовых вещах. Народная традиция от произведения к произведению консервирует внешнюю форму древних знаков, строго регламентируя по начертанию¹⁶⁰. Далее прямое магическое значение забывается, но традиция охраняет его от искажений, как «защитный». С течением времени знаки превращаются только в украшение, «воспринимаясь как красивое узорочье»¹⁶¹. Это касается, в первую очередь, народной вышивки, где процесс «забвения» магического смысла изображения в глухих уголках запылился на века, вплоть до XIX века. Начавшись в X столетии, разложение геометрического орнамента напрямую связано с наспулением городского ремесленного производства тканей¹⁶².

В орнаментах церковного шитья содержатся пласты разных эпох: от первобытных времен сохранилась

160. Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками») // С.А. М., 1965. № 3. С. 26.

161. Манушина Т. Н. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. С. 14.

162. В России разложение геометрического орнамента началось не позднее X века, в районах с лучше сохранившимся домашним производством оно затянулось местами вплоть до начала XX столетия. См.: Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ. С. 27.

геометрическая символика, язычество принесло поэпическую мифологию, западное Средневековье — геральдических зверей и птиц, византийское — кринь и бегунцы. «Богатая орнаментика вышивки жила полнокровной жизнью, находясь в постоянном движении. Каждый пласт развивался своим путем и оказывал воздействие на другие. Менялся смысл древних изображений, из магических и мифологических знаков они превращались в декоративные узоры. Происходили сложные совмещения и трансформации разновременных по происхождению фигур. Они несли с собой в вышивку черты различных культур и стилей, влияние других народов и господствующих вкусов. И все это соединялось в медленно, но сильно текущем потоке орнаментального искусства, соединялось не механически, но в новых сплавах и переработках, которые приобретали черты своего времени и места»¹⁶³.

Появление языческих, сакрально-магических знаков на произведениях церковного искусства вообще, а на памятниках шитья в частности, по мнению Б. А. Рыбакова обусловлено двоеверием¹⁶⁴. «Анализ языческих представлений, с одной стороны, позволяет нам проникнуть в истинную семантику средневекового прикладного искусства христианской поры, а с другой стороны, будучи взято ретроспективно, позволит нам подойти к более важной исторической теме — к вопросу о теологических, магических и космогонических разработках, произведенных в языческую пору русскими волхвами, «руководителями религиозной жизни народа»»¹⁶⁵. Но присутствие на предметах церковных

163. Богуславская И. Я. Русская народная вышивка. С. 27–28. В этой цитате говорится о народной вышивке, но это вполне подходит и для церковного шитья.

164. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. Гл. Двоеверие (XI—XIII века).

165. Там же. С. 459.

знаков и символов языческого периода истории нельзя однозначно определить как двоеверие — эти символы могли претерпевать смысловую трансформацию, переработку и наполнение их новым, христианским смыслом. «Наконец, все сюжеты связываются единством оригинального русского стиля XII — первой половины XIII века (в ювелирном искусстве, архитектурном декоре, живописи, миниатюрах рукописей). Его отличает тенденция к декоративности, к достижению общего художественного эффекта, к слиянию всех форм органического мира (переданных в условной, стилизованной форме). Иносказательным языком орнамента здесь как бы провозглашена созвучная (но не тождественная) языческому мировоззрению пантеистическая концепция природы. Ей не противоречило и учение восточного христианства, которое, в отличие от ортодоксального католицизма, устанавливало гармоническую связь между Богом и материальным миром как его творением. Чуждое узко-сословной идеологии восприятие природы во всем ее многообразном единстве сливается с общенародным миропониманием. Эта общность эстетических взглядов Древней Руси (а не пережитки язычества как религии) объясняет некоторую близость городского аристократического искусства второй половины XII — первой половины XIII века духу народного творчества»¹⁶⁶.

Анализ языческих представлений позволяет проникнуть в семантику средневекового шипья. Но если в искусстве Киевской и Владимирской Руси языческие знаки еще оспаривали первенство у христианских символов, то затем они все дальше стали отодвигаться на периферию орнамента, освобождая пространство

166. Даркевич В. П. Культурные связи Древней Руси с Западной Европой в X–XIV веках. С. 21.

символике сугубо церковной. Двоеверие, которым характеризовалось религиозное сознание в Киевской Руси, не получило дальнейшего развития во Владимирской. Но в то же время оно настолько укоренилось в консервативной крестьянской среде, что его отголоски в декоративном убранстве изб, утвари и костюмов прослеживаются вплоть до конца XIX века.

Изучая памятники древнерусского церковного шитья — подвесные пелены XVI века, мы отмечаем наличие у многих из них кайм с геометрическим орнаментом, элементами которого являются раннеземледельческие культовые символы «ромб с крючками» и «дерево жизни». Что это? Проникновение языческих элементов в христианское искусство? Это верно лишь отчасти, но проникновение это не прямое. Уже задолго до крещения Руси начался процесс слияния изображения креста с деревом жизни, и этот знак утвердился в раннем христианском искусстве¹⁶⁷. Зачастую его помещали в окружении птиц и животных, например, на покровце «Се Агнец» XVI века из ГРМ (ил. 26). В Средневековье на Руси прямое перенесение на памятники христианского искусства архаических мотивов русской сельской вышивки было едва ли возможно. А вот в Передней Азии дело обстояло иначе. Древние языческие мотивы дерева жизни, которые включали в себя и ромб с крючками, сохранялись в орнаментах долго. К Средневековью связь с древними культами забылась, а мотив подвергся христианскому переосмыслению. Эта орнаментика распространилась на Русь через Византию и страны Южной Европы. Церковный авторитет Византии освятил мотив дерева-ромба, и он широко распространился на Руси XI—XII веков. И вполне вероятно,

167. Об этом см.: Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа. С. 66.

что в крестьянскую вышивку он перешел из городской культуры. XII—XIV столетия были переходным периодом — языческие верования все больше забывались, образуя подчас невероятный сплав с христианством¹⁶⁸, христианская идеология торжествовала. В это время отношение к древним магическим сюжетам еще оставалось благоговейным, но языческий подтекст постепенно забывался. К XVI веку в городской среде, более образованной и благочестивой, где и находились золотопшвейные мастерские — свеплицы, их языческий смысл заменяется христианским.

Наиболее широкое толкование растительного орнамента — это образ мироздания, символизирующий небо, рай и земной мир в упорядоченной иерархии — воплощение в нем растительного царства. Однако если можно говорить о многозначительности, символичности отдельных орнаментальных мотивов, едва ли есть основания утверждать изначальность такого понимания роли орнамента по отношению к возникновению его в системе украшения предметов шитья. Фантастический растительный орнамент имел целью показать символическое видение рая. Каймы некоторых пелен XVI века имеют знак древа жизни.

Теперь остановимся на древнейшем символе — ромбе с крючками, который мы встречаем на каймах пелен. Это наиболее архаичный из культовых символов, появившийся в период зарождения земледелия¹⁶⁹. В это время сложилось космогоническое представление о матери-земле как основе всего сущего и об ее мужском спутнике — супруге. Одиночный ромб с крючками — символ плодородия. На каймах мы видим не одиночные

168. Там же. С. 73.

169. Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками»). С. 23.

ромбы, а композицию из цепочек ромбов, которая прослеживается с энеолипа. Цепочка ромбов изображает древо жизни¹⁷⁰. «Ромб с крючками» был символом матери-земли плодоносящей, знаком плодоносящего поля. Поэтому он отождествлялся и с деревом жизни»¹⁷¹.

Археологические данные свидетельствуют о последовательном распространении этого символа в споронь от древнейшего переднеазиатского очага земледелия в зоны, получавшие из этого очага культурные распыения. Примиитивное земледелие имело аграрно-заклинапельные обряды, являвшиеся частью производственного процесса, и естественно, что соседними племенами заимспвовалось все в комплексе¹⁷². Поражает стойкость этого символа на протяжении шестиптысяч лет с сохранением смьсла; процесс превращения его из сакральнo-магического символа в христианский, а затем и в чисто художественный, такой же, как и рассмoтренная выше метаморфoза, произошедшая с деревом жизни.

Излюбленным символом на предметах церковного шипья был вьюн. Этот символ можно считать по времени возникновения наиболее поздним. Он является собой стилизацию изображения виноградной лозы. Для христианства это основополагающий вероучительный символ: «Я емь лoза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода; ибо без Меня не можете делать ничего» [Ин. 15: 5]. И не удивительно, что символ виноградной лозы, в стилизации вьюн, или бегунец, повсеместен на памятниках не только шипья, но всего христианского искусства.

170. Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками»). С. 20.

171. Там же. С. 22.

172. Там же. С. 24.

Голгофский Крест, вышиваемый на средниках подвесных пелен, представляет собой символ крестной смерти Спасителя и Его воскресения. Он изображался с горкой, часто с орудиями страстей, надписями, главой Адама. Крест исполнялся розетками-плашками, дробничками с жемчужной обнизью либо зашивался жемчугом или золотной нитью.

Теперь обратимся к пеленам. Было бы непроспительной ошибкой проводить семантический анализ орнаментальных каем отдельно от изображения на среднике. На каймах вышиты раннеземледельческие культовые символы — ромб с крючками, древо жизни, цепочки из ромбов, а на среднике — христианские образы.

Знак необходимо рассматривать в контексте значений. Всякий знак получает свою полноценную значимость только в контексте других знаков, а значение знака есть знак, взятый в свете своего контекста. По определению А. Ф. Лосева, знак вещи есть отражательно-смысловая и контекстуально-демонстрирующая функция вещи, данная как субъективно преломленный предельно обобщенный и обратноотобразительный инвариант текуче-вариативных показаний предметной информации¹⁷³. Знак есть, прежде всего, система отношений, являющаяся не чем иным, как отражением того или иного предмета. Облик иконы воспринимается как подтверждение ее божественной силы и славы, то же относится и к пелене. Глубоко христианские по смыслу образы на средниках обрамлялись орнаментальными каймами, содержащими языческие символы. Но к XVI веку сознание городских жителей было преимущественно христианским, и символы, ранее языческие, наполнялись христианским смыслом.

173. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 86.

Появление на памятниках христианского искусства раннеземледельческих культовых символов является большим соблазном для интерпретации их в совокупности как языческих. Нельзя забывать, что знак и символ, как говорилось выше, нужно рассматривать в контексте других знаков и символов, то есть нельзя рассматривать каймы отдельно от средника. А так как средники у представленных пелен — это образы Голгофского Креста, Троицы и Пресвятой Богородицы, святых, то в свете христианского контекста значение разбираемых символов орнамента должно быть христианским. И тогда уместно толковать древо жизни, как Крест, на котором пострадал Спаситель, а ромб с крючками — засеянное словом Божиим поле, которое дает ростки в жизнь вечную.

Знаки на каймах пелен

Почитание и обоготворение неба является центральным в системе религиозных воззрений древних людей. Этот культ во время бронзового века был свойственен всем племенам, как земледельческим, так и охотничьим и скотоводческим. Единство этих воззрений привело и к сходству знаков-идеограмм. Для восточных славян аграрный культ солнца становится центральным, так как их основным занятием было земледелие. Солярные знаки, зародившись в глубокой древности, сохранились в русской орнаментике до нашего времени. С изменением религиозных верований они трансформировались как по форме, так и по содержанию. К солярным знакам относятся возникшие в бронзовом веке (а формироваться они начали еще в неолите) колеса, круги, звезды и свастика — все они изображали солнце. Эти знаки оказались очень устойчивыми и сохраняются в народном искусстве до сих пор, что отмечают многие исследователи¹⁷⁴.

В орнаментации народной одежды повсеместно встречаются солярные знаки, что неудивительно, ведь для земледельческих народов солнце являлось основой жизни, главным элементом земледельческого цикла, началом всего сущего. «Розетки, крестообразные фигуры, круги, иногда со вписанной в них ро-

174. Даркевич В. П. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси // СА. М., 1960. № 4. С. 56–67; Рыбаков Б. А. Древние элементы в русском народном творчестве. С. 90–106; он же. Язычество древних славян; Клетнова Е. Н. Символика народных украс Смоленского края // Тр. Смоленского гос. музея. Смоленск, 1924. Вып. 1; Воронов В. С. Народная резьба. М., 1925; Городцов В. А. Дако-Сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Труды ГИМ. М., 1926. Вып. 1. С. 7–36; Динцес Л. А. Русская глиняная игрушка. М.; Л.; он же. Древние черты в русском народном искусстве // История культуры Древней Руси. М., Л., 1951. Т. 2. С. 474–485.

зеткой в шестиугольнике, ромбы и части их явились основой геометрического восточнославянского узора, одинаково выполняемого от Белого моря до Карпат разнообразными техническими приемами»¹⁷⁵. В орнаменте восточнославянской женской рубахи, полоてнец, поясов, то есть ритуальных предметов, чаще всего встречаются мотивы ромба, розетки, восьми-конечной звезды¹⁷⁶.

Эти знаки в народном искусстве настолько повсеместны, что нельзя говорить о принадлежности их исключительно к народной вышивке. Солярные знаки — необходимый элемент орнаментации домовой резьбы Русского Севера, Среднего и Верхнего Поволжья, Сибири. Эти знаки сосредотачиваются на внешних сторонах домов, особенно на фронтальной¹⁷⁷, что говорит об их защитной функции. Изображения солярных знаков присутствовали повсеместно: на посуде оберегали пищу, на мебели охраняли владельцев, когда они ею пользовались, а на сундуках, ларях для зерна берегли добро от порчи. Особенно много таких знаков на орудиях ткачества и прядения. Солнце уподобляется колесу прялки, причем его лучи становятся в мифологии нипями, намапываемыми на верепено. Здесь мы наблюдаем уже не метафорический перенос солнца на форму предмета, а отождествление с ним.

Широкая распространенность в быту солнечных символов не могла не привести к проникновению их на церковную вышивку. Нас интересует, в каком качестве они появлялись на предметах шитья, какова их

175. Динцес Л. А. Историческая общность русского и украинского народного искусства // СЭ. М.; Л., 1941. Т. 5. С. 28.

176. Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX века. С. 615.

177. Власова И. В. Северное жилище XIX — начала XX века // Русский Север. Этническая история и народная культура XII—XX веков. М., 2004. С. 252.

семантика в контексте церковных памятников. Это сложная и неоднозначная проблема. В первую очередь должен быть решен вопрос — отражают ли «небесные символы» древнерусской орнаментики вероучительный христианский смысл, или это отжившие символы, но закрепившиеся как узорочье, сохраняют ли они свой магический смысл и функции или окончательно их утратили.

Основная масса бытовых предметов с солярными символами (чаще это подвески к ожерельям) X—XIII веков была обретаема в раскопах поселений из мест обитания вяпичей, радимичей, кривичей и новгородских словен, то есть племен, где распространение христианства в сельской местности шло медленно и, вероятно, знаки солнца сохраняли для них всю полноту языческого мировоззрения. По мнению В. П. Даркевича¹⁷⁸, это характерно для всего домонгольского периода. На памятниках золотного шитья солярные знаки появляются очень рано, о чем свидетельствуют фрагменты домонгольского золотного шитья, украшавшие одежду того времени, и, возможно, семантика их отражает языческое мировоззрение. Предметов церковного шитья домонгольского периода с солярными знаками не сохранилось, вообще памятников домонгольского шитья так мало, что сделать выводы о том, что солярных знаков не существовало на церковных предметах, не представляется возможным. На более поздних памятниках мы встречаем эти знаки, но из контекста всего произведения можно предположить, что семантика на них уже иная — христианская. Рассмотрим подробнее эти знаки.

Крест — это древнейший знак, существовавший у многих народов задолго до христианства, первоначально

178. Даркевич В. П. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси. С. 66.

чальная форма креста имитировала древнее орудие для добывания огня¹⁷⁹, знак был эмблемой сначала земного огня, а затем и небесного — солнца. Наблюдение за сменой дня и ночи, когда солнце умирает и возрождается вновь, внесло в этот знак семантику воскресения и бессмертия. Огонь для древних славян был очистительной небесной стихией, опугивающей нечистую силу, поэтому и крест имеет аналогичную функцию. **Свастика** — распространенный во многих культурах древний знак огня и солнца. Его происхождение и содержание очень близко к кресту, но он имеет на концах луча перпендикулярно отходящие от него отпостки, что придает ему смысл вращательного движения. Свастика изображает солнце и его движение по небу. В народной вышивке она сохранилась и до нашего времени, а в церковном шитье нам известно сохранение этого знака только в золотных прикрепах. **Круг** — эта форма связывалась с солнцем с древнейших времен. То, что в раскопах восточнославянских курганов встречаются круглые подвески без орнамента, говорит о том, что они могли имитировать солнце¹⁸⁰. Вообще, крест и круг — это основные элементы, сочетание которых образует остальные солнечные символы. **Розетка** — начиная с древнейших культур Востока, была знаком солнечных богов. Она близка к кругу, но в отличие от него имеет заполнение. Этот элемент оказался очень устойчивым и сохранился до наших дней; например, в народной деревянной резьбе розетка является одним из основных элементов композиции. Она очень близка к цветку, символизирующему связь животворящих солнечных лучей и произрастание цветов и трав. Недаром в народном сознании ромашка является цвет-

179. Даркевич В. П. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси. С. 58.

180. Там же. С. 60.

ком солнца. На пелене (ил. 37) розетка-цветок воплотилась в жемчужном шипце с плашками. **Крин** — по сути лилия, распускающийся росток, лопающееся зерно. Это очень устойчивый знак, состоящий из двух отогнутых в сторону язычков и центрального — листика или почки, который устремляется вверх. Это растение в процессе рождения, прорастания, символизирует момент зарождения жизни. Его схематическое изображение помещено на ил. 21 (рис. 3). На колпах из Михайловского клада XI—XII веков¹⁸¹ (ил. 22) на лицевой и оборотной стороне крин помещен в четырехчастную композицию, где острия ростков направлены «во все четыре стороны». Можно выразить эту идею так: «Да будет жизнь везде». Повсеместно употреблялся еще и полукрин, тоже обозначающий плодородие. **Треугольник** — один из простейших геометрических элементов орнамента, но за кажущейся простотой скрывается сложная семантика. Во времена палеолита был распространен орнамент из ряда треугольников между двумя горизонтальными линиями, что дает широкий простор для толкований. В неолите треугольник становится знаком облака и символом богини неба¹⁸². Полуoval эпохи неолита, обозначавший дождевое облако, в эпоху бронзы трансформировался в треугольник. А. К. Амброзом была составлена таблица древнейших по начертанию раннеземледельческих культовых знаков¹⁸³, многие из них воплотились позднее в церковной вышивке. На ил. 15 рисунки 18–23 изображают различные варианты треугольников. На рисунках 19–20 внутри треугольника расположены па-

181. Макарова Т. И. Перегородчатые эмали Древней Руси. Кат. 1–2. С. 22, 102. Табл. 1, 2.

182. Силаев А. Г. Возрождение русской геральдики. С. 453.

183. Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ. С. 16. Рис. 2.

параллельные шпрыхы — это символизировало вспаханное поле, а на рисунке 21 между шпрыхами нарисованы почки — посевы. Таким графическим способом запечатлено моление к богине неба о дожде. У индоевропейцев излюбленным орнаментальным мотивом была цепочка треугольников, у которых на обращенных вниз вершинах располагался знак креста, что означало благоприятную череду дождевых облаков, отсюда следует связь богини неба с божеством земли.

Изображение треугольника вершиной вверх — это уже символическое значение фаллического мужского начала. Почти все народы древности мыслили себе первооснову в похожих образах. Для шумеров изначально существовал первозданный океан, из которого возникла космическая гора, затем появилось небо Ан и земная твердь Ки, которые разделил бог Энлиль¹⁸⁴. Для древних египтян сущность мироздания, так же как и для шумеров, сводится к тем же первоэлементам¹⁸⁵. Акт творения начинается с упорядочения первичного хаоса, некоей бездны, аморфной и бесструктурной. Из первозданных вод (эта стихия олицетворялась у египтян с Нуном) путем преобразований бесформенной массы по порядку, установленному богами, поднимается священный холм, это еще не земля, это первоматерия, обладающая потенцией для светоносного начала Атума. Для древнеегипетской космогонии характерно несовпадение богов и сфер, которые они собой олицетворяют, так как их сущность мыслится гораздо шире. Боги для египтян суть ангелы, проводники воли единого Бога-Творца. А смысл человеческого существования заключался в соединении с Атумом

184. Крамер С. Н. История начинается в Шумере. М., 1965. С. 107.

185. Померанцева Н. А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. М., 1985. С. 42.

после смерти. Имя демиурга Апума несет в себе два взаимоисключающих понятия — глагол *tm*, означающий «не быть», и само имя, употребляемое в значении «быть полным». В образе Апума это сливается в одно целое и он, будучи причастен к акту творения богов, сам не сотворен, являясь прародителем богов. Его наделяли эпитетом «беспредельный». Эта двойственность характерна для египетского искусства, где противоположные качества временного и вневременного бытия составляют неразрывное единство. Именно это и было в дальнейшем унаследовано христианским искусством.

Для египетской космогонии начало бытия, явления и даже вещи, акты их творения происходят посредством Слова (древнеегипетское *Ху*). В «Текстах пирамид», в том месте, где восхваляется Апум, он наделяется несколькими именами, с которыми его отождествляли в каждом акте творения.

Н. А. Померанцева приводит цитату из «Текстов пирамид»: «Привет тебе, Апум, привет тебе, Хепри, который возник сам! Ты поднялся в свое имя «холм», ты возник в свое имя Хепри»¹⁸⁶.

У хеттов треугольник был священным знаком и обозначал гору, многие ближневосточные народы имели этот знак, олицетворяющий земную твердь, ее творение. Дополняя его крестом или многолучевой звездой на вершине, они обозначали таким образом еще и почитание солнца. Наполнение треугольника растительным орнаментом делало из него процветший треугольник, чем еще более усиливало принадлежность этого знака к мужскому божеству земли. Треугольные меандры получили широкое распространение в народной символике Руси и России IX—XIX веков.

186. Там же. С. 42.

И все же наиболее распространенной и древнейшей, еще со времен палеолита, является семантика треугольника как знака женского пола. Он был символом богини и ассоциировался с ее другим символом — дождевым облаком.

В христианстве треугольник, каждая сторона которого заключена снаружи диском, становится символом Святой Троицы — Единосущной и Нераздельной.

Ромбы — древнейшие земледельческие знаки. Простой ромб — символ женского начала в природе, в этом значении он выступает от палеолита до наших дней, его часто отождествляют с диском. На основе работы Б. Л. Богачевского¹⁸⁷, который установил множественность образов, коими земледельцы почитали землю: земля вообще — как смутное, неоформленное понятие; мать-земля — мать всего сущего; земля-почвенная — как более близкий для земледельца образ; земля — божество, покрытое бороздами вспаханного поля; божество спелого хлебного поля, А. К. Амброз в указанной работе¹⁸⁸ экстраполировал эти понятия на значение ромбических символов (ил. 27). Простой ромб или треугольник был знаком земли вообще (ил. 27, рис. 1, 18). Шашечный ромб (ил. 27, рис. 2-3, 19-21) — знак земли-почвенной, обработанной для посева. Пересекающиеся линии штриховки первоначально могли изображать земляные накаты, которые делили пахотное поле в поливном земледелии, а при неполовном могли изображать просто сетку борозд, появляющуюся при поперечном перепашивании поля примитивными пахотными орудиями. Точки могли изображать семена.

187. Богачевский Б. Л. Земледельческая религия Афин. I. Пг, 1916. С. 96, 106, 110, 125, 130, 131, 174, 230, 231, 238.

188. Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ. С. 22.

В христианскую эпоху древние знаки наполнялись уже другим содержанием: крест, символизирующий крестную смерть Спасителя, стал основным христианским знаком; свастика, круг и розетка — продолжение знака креста, символизирующее Христа — Солнца правды, его движение по всей земле; крин — проросшее зерно, означает крестную смерть Спасителя, дарующего жизнь вечную; треугольник стал символом Святой Троицы; ромб — знак на иконах Божией Матери Неполимая Купина и Спас в силах.

Символы на каймах пелен

Крест в круге — эпок древний символ, включающий в себя два знака, первоначально воплощав идею о неразрывности небесного и земного огня, а позднее повсеместно распространился как идеограмма солнца. Для византийского шипья это очень распространенный символ, имеющий уже христианский смысл — Иисус Христос — Солнце правды. На малом саккосе митрополита Фопия по кайме идет орнамент, состоящий из чередующихся вписанных в круг крестов. Тот же мотив встречается на Фессалоникийской плащанице и на плащанице короля Стефана Уреша Милупина. Такой крест со временем видоизменяется в четырехлепестковый цветок и занимает ведущее место в орнаментальном шипье, где многие композиции состоят из таких мотивов. Подобные формы непосредственно переходят в розетку.

Ромб с крючками — древнейший земледельческий символ. Все ромбы, включая и ромб с крючками, образуют одну большую группу родственных между собой символов. Ромб с крючками (ил. 27) — символ, а не знак, так как состоит из более простых, исходных элементов — знаков материи-земли плодоносящей, он был символом плодоносящего поля.

Ромб можно включить и в мистическую графему заклипания пространства на четыре стороны света, что было весьма распространено на Руси в первые века после принятия христианства. Знак земли в виде ромба, один из немногих знаков времени неолита, который сохранил свою семантику во все последующие эпохи. Этот знак в узорах оказался настолько устойчивым, что его можно встретить даже в современном народном творчестве. Ромб с крючками в христианскую эпоху уже можно

охарактеризовать как процветший ромб. Известен орнаментальный узор — процветший квадрат (ромб) переплетен с вписанным в круг крестом. Исходя из архаичной символики — это выраженная в знаковой системе идея плодородия, когда бог солнца оплодотворяет мать-землю (женское божество земли). С течением времени знак ромба все больше закрепляется за женским символом. С эпохи бронзы¹⁸⁹ божество земли стало считаться женским (богиня Гея у греков, у славян — Мать Сыра Земля), поэтому ромб становится женским символом.

Трансформация смыслового значения этого и других символов претерпевает несколько этапов. Первоначально символ тесно связан с сакрально-магическим земледельческим обрядом, на следующем этапе он теряет значение святыни, однако сохраняет магическое значение, становится орнаментом, но строго регламентированным по начертанию. Еще в XIX веке узор орнамента на народной одежде передавался от мастерицы к мастерице (что и консервировало знаки в народной вышивке). Позднее магическое значение символа утрачивалось, но традиция сохраняла его как символ «добрый», несущий охранную функцию. А на последнем этапе символ превращался в красивое узорочье, при этом он произвольно изменялся, соотносясь с эстетическими взглядами своего времени и личным вкусом мастера. А. К. Амброз считает, что разложение геометрического орнамента началось не позднее X века, а в районах с лучше сохранившимся домашним производством затянулось вплоть до начала XX века¹⁹⁰.

Языческий, сакрально-магический смысл многих орнаментальных символов не подлежит сомнению¹⁹¹,

189. Силаев А. Г. Возрождение русской геральдики. С. 429.

190. Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ. С. 27.

191. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. С. 459.

и сложение целой системы таких образов, подчас слегка завуалированных под христианско-апокрифическую символику, иногда откровенно языческих, явно свидетельствует о том, что наследие языческого периода на бытовых предметах было весьма значительным. Но на памятниках церковного шитья прочтение этих символов могло иметь уже и чисто христианское значение. На пеленах архаичный магический земледельческий символ «ромб с крючками» соседствует с образами Голгофы, Троицы, Божьей Матери и Агнца на среднике, их значение можно толковать как знак поля, засеянного словом Божиим. Этот поэтический образ Сеятеля имеет большое значение в проповеди христианства, он является образом проповедника: «... вот, вышел сеятель сеять; и когда он сеял, иное упало при дороге, и налетели птицы и поклевали то; иное упало на места каменистые, где не много было земли, и скоро возшло, потому что земля была неглубока; когда же возшло солнце, увяло и, как не имело корня, засохло; иное упало в терние, и выросло терние и заглушило его; иное упало на добрую землю и принесло плод: одно во сто крат, а другое в шестьдесят, иное же в двадцать» [Матф. 13: 3–8].

Сакрально-магический земледельческий символ в соседстве с христианскими образами приобретает другой смысл: здесь поле — это люди, а семя — слово Божье. И символ в контексте значения приобретает смысл благовестия, всемирной проповеди христианства.

Древо жизни — древнейший символ в религиях всего человечества, связывающий между собой земную и небесную сферы. Его толкование многообразно, нас же интересует история толкования стран Ближнего Востока, в которых формировалась христианская

культура, и языческие представления славян и народов, населявших в древности наш регион.

Древо жизни — ключевой символ в истории человечества. В Библии о нем говорится в Книге Бытия, где описывается начало мировой истории: «И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и древо жизни среди рая, и древо познания добра и зла» [Быт. 2: 9]. И на последней странице мировой истории — апокалипсисе, апостол Иоанн Богослов также упоминает древо жизни: «Блаженны те, которые соблюдают заповеди Его, чтобы иметь им право на древо жизни и войти в город воротами» [Откр. 22: 14].

Древневосточные культы считались откровениями божеств, в особенности это касалось вавилонской культуры. Существовали многочисленные сказания, в которых выражались вавилонские представления о божественном происхождении их цивилизации. Символ священного дерева жизни был им позже известен¹⁹².

В Древнем Египте культ деревьев сложился еще в глубокой древности. Он связан с представлениями о вечной жизни и передавался в образах женских божеств, символизовавших творческую энергию Бога.

Для древнеегипетского искусства, сакрального по своей сути, характерно наличие множества элементов, представляющих собой устойчивые изобразительные формы, которые ведут от образа к первообразу¹⁹³. К ним относятся элементы, ставшие знаками: земля, вода, небо, а также собирательные понятия — деревья, цветы, птицы. Изначальный образ в этом случае выступает в качестве архетипа, который по емкости значений приближается к образу, но конкрет-

192. Тураев Б. А. История Древнего Востока. Минск, 2004. С. 141.

193. Померанцева Н. А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. С. 40.

нее в проявлениях, основу его составляет религиозно-философское осмысление каждого понятия. Образы в древнеегипетской культуре несли в себе смысловой текст, выступающий в ряд понятий, где конкретность изображения сочеталась со знаковой символикой. Поэтому символическое осмысление круга связывалось с солярным культом, а пальмовое дерево со стоящими по обе стороны от него жирафами (ил. 28) являлось осью симметрии и выступало в роли священного дерева жизни.

В искусстве Древнего Египта дерево жизни было не просто обобщенным понятием, связанным с представлением о вечной жизни. В сценах заупокойного культа родовые понятия деревьев: сикоморы, пальмы, тупового дерева, выступают в едином образе с богинями Хактхор, Нут, реже — Исидой. На росписи гробницы Аринефера (Фивы, Дейр-эль-Медина) (ил. 29) покойный и его жена поклоняются солнцу, восходящему между двумя сикоморами.

Один из самых ранних мотивов — это изображение дерева на ладье, что характерно для искусства многих народов древности¹⁹⁴. Появление с деревом ладьи связано с водой, как животворящей силой. Существовала устойчивая связь: ладья — вода — дерево, оформившаяся в осирических мистериальных культах. При этом появлялось изображение женщины, так как дерево и вода, дающие жизнь, связывались с женским культом. Исида зачинает своего ребенка Гора от убитого Осириса у Нила, и он становится первым воскресшим человеком.

Росписи керамических сосудов дают своеобразный знаковый язык, образующий цепь символов, имеющий свое смысловое значение. Графические знаки, представляющиеся нам сейчас звеньями орнамента,

194. Померанцева Н. А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. С. 65.

в действительности имели развитую семантику и прочитывались древним египтянином без труда.

Культура Древнего Египта с ее стилизацией представляет собой классический пример превращения изобразительного ряда в знаковую систему, несущую смысловую нагрузку, в конце пути превращающуюся в орнаментальный ряд. Каждый изобразительный элемент (ладья, дерево, человеческая фигура, птицы, животные) превращается в знак, в котором снимаются индивидуальные свойства, становясь общеизвестными признаками. Например, зигзагообразная линия становится знаком воды. Такие приемы, когда образ передается в знаково-символической форме выражения, характерны для всего региона древних культур — Древнего Египта, Передней Азии, античной Греции эпохи архаики.

В древнегреческом мифе о богине Диане тоже раскрывается этот мотив, связывающий женщину с водой и деревом.

В Откровении Иоанна Богослова образы воды и дерева жизни также соединены: «...и по ту и по другую сторону реки, дерево жизни, двенадцать раз приносящее плоды...» [Откр. 22: 1–5]

А. Н. Овчинников в своей монографии по христианской символике¹⁹⁵ прослеживает трансформацию символа дерева жизни в древнеегипетском искусстве в знак посоха-жезла, унаследованного затем в христианской культуре. Посох — это неременный атрибут божеств, он является знаком власти, связи неба и земли. Его, как правило, зеленый цвет подчеркивает, что он символизирует дерево жизни. Вариантов изображения посоха было несколько, но нам особенно важен образ с шаровидным навершием (знак солнца). Это сочетание дерева с солнечным культом было столь же древнее в Египте,

195. Овчинников А. Н. Символика христианского искусства. М., 1999.

как и солярный знак. В «Книге мертвых» солнце изображено поднимающимся из дерева.

В древнеегипетских рельефах, росписях или папирусах трудно найти композицию, где в ритуальных сценах не было бы изображения дерева¹⁹⁶. В древнеегипетском искусстве дерево жизни изображалось не только в виде посохов и жезлов, но и дерева, вершина которого в небе, середина на земле, а корни в подземном царстве¹⁹⁷. И во всех трех уровнях запечатлен знак жизни «анх» — крест, верхняя лопасть которого сделана в виде петли, близкой по смыслу к изображению древа жизни (ил. 30).

В славянской языческой культуре древо жизни, или древо животное (от церковнославянского «живот» — жизнь), представляет всеобъемлющий символ расцвета всех составляющих жизненного цикла живого.

Рассматривая растительный орнамент украшений XI—XIII веков, Б. А. Рыбаков¹⁹⁸ решает вопрос об отношении орнаментальной системы к язычеству — является ли растительный орнамент выразителем магического знания, или это уже только эстетическая форма, обратившаяся в бессознательную традицию. Ученый считает, что в домонгольский период русской истории христианские элементы являлись случайным довеском во время господства языческих представлений. Такой вывод напрашивается сам собой при анализе предметов декоративно-прикладного искусства — украшений, предметов быта. Это искусство наиболее архаичное, и с течением времени его формы изменяются очень медленно. Только трудно сказать, каким смыслом в определенное время наполнялись орнамен-

196. Померанцева Н. А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. С. 67.

197. Овчинников А. Н. Символика христианского искусства. С. 69–70.

198. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. С. 609–612.

пальные знаки, насколько в сознании средневекового человека совмещались старые языческие представления и новое христианское учение. В произведениях церковного искусства старые орнаментальные формы наполнялись новым содержанием, переосмыслились в соответствии с христианским учением.

Знаки плодородия устойчиво сохраняются в русской культуре, ведя свое начало от культовых представлений древних славян, для которых мироздание является собой три слоя, три взаимосвязанных уровня, в среднем из которых — на земле, и протекает жизнь людей¹⁹⁹. Как и в древневосточных культурах, верхний слой принадлежит высшим существам, а нижний — во власти тьмы. Знаком такой модели мироздания был крест, в котором вертикаль представляла единство трех уровней, а горизонталь символизировала земной план бытия. Перекрестие воспринималось как мистический перекресток дорог, ведущих в разные концы мироздания, четыре стороны света. Дерево жизни — это продолжение знака креста, оживотворяющего своей силой мироздание. Могучее дерево с пышной кроной, внутри которой семена, ростки, символы опыления и произрастания сплетены в единое орнаментальное целое. Но дерево жизни — символ, так как состоит из знаков.

Интерпретация древа жизни в форме орнаментально-растительной композиции с раздвоенным основанием («с корнями») роднит его с символом процветшего креста, в котором акцентировано выражение подземной «корневой» системы, прорастание в нее всех вышележащих уровней мироздания.

Изображение дерева жизни мы встречаем на пелене «Богоматерь Одигитрия» XV—XVI веков из Покровского монастыря в Суздале (ил. 40).

199. Силаев А. Г. Возрождение русской геральдики. С. 542.

Древо жизни — знак, часто встречающийся на памятниках церковного шитья. В сочетании с Голгофским Крестом на среднике это крест, на котором пострадал за грехи людей Спаситель, и является в христианстве деревом жизни, «деревом живопным». Для покровца (ил. 26), где по углам расположены древа жизни с птицами на ветвях — это и символ райского дерева с райскими птицами на ветвях, и образ самого рая. В сочетании с иконой Божией Матери на среднике древо жизни приобретает смысловой оттенок того, что Пресвятая Дева родила Сына, ставшего для падшего человечества новым деревом жизни, вкушая от которого (причащаясь Святых Тайн), можно войти в жизнь вечную.

Уже задолго до крещения Руси начался процесс слияния изображения креста с деревом жизни, которое утвердилось еще в раннем христианском искусстве²⁰⁰.

Епитрахиль из Архангельского музея XVI—XVII веков, инв. № 942, происходящая из глухого северного уголка, покрыта необычной для церковных произведений вышивкой: ряды предстоящих перед деревом птиц между процветших деревьев-крестов²⁰¹. Она небольшого размера, поэтому логично предположить, что использовалась для выездных треб, чаще погребений. Возможно, что этот орнамент, сильно напоминающий языческие символы, интерпретировался как загробная картина с райскими птицами и деревьями. Но все изображения на этой епитрахили представлены вниз головой, что можно объяснить лишь древнейшим верованием, связанным с культом умерших и нашедшим отражение в погребальной обрядности. Еще один архаизм — преднамеренная срезанность крайних фигур, указывающая

200. Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки. С. 66.

201. Соломина В. П. Древнерусское шитье в собрании Архангельского областного краеведческого музея. С. 18.

на момент пересечения рубежа мира земного и мира небесного.

В отдаленных северных краях христианизация населения велась еще в XVI—XVII веках, и понятный для языческого сознания символический язык орнамента на епитафиях объяснял новое христианское мировоззрение.

Для второй половины XVI века характерно появление на каймах пелен с изображением Божией Матери распительного узора с цветами. На этих памятниках прослеживается другая традиция — акафистная. Изображение цветов можно связать с акафистным возвеличиванием Божией Матери как Цвета Неувядаемого.

Орнаментальные системы в древнерусском шитье

На произведениях древнерусского шитья законы построения орнаментальных систем складываются по двум направлениям. Во-первых, построение орнамента идет от простого к сложному. Простейшие элементы — знаки соединялись в символы и из них составлялись разнообразнейшие композиции. Во-вторых, строгое подчинение композиции программе самого произведения, его назначению, размеру, виду. Из этой задачи проистекает та категория симметрии, которая используется на памятнике. На каймах пелен (ил. 32, 35, 40, 41, 46, 48–50, 53, 56, 62, 63) орнамент расположен в виде бордюра, а на памятниках (ил. 33, 37, 51, 55, 57–60) расположен розетками.

Часто на одном памятнике можно видеть сочетание разных категорий симметрии, что подчинено задаче наиболее удачного расположения на поверхности предмета для заполнения всего объема красивым узором. Узкие части декорировались бордюрами. Среди таких композиций мы встречаем «византийскую» ветку-бегунца, которая изящно и пластично обрамляет лицевое изображение на памятнике, например, как на поручах св. преп. Варлаама Хутынского (ил. 6).

На многих памятниках шитья встречается стремление мастериц вышить четырехчастную композицию, одну из древнейших. Основой ее был знак креста. Крест вбирал в себя почитание солнца и огня, но имел и еще более сложную символику. Фигура образована четырьмя лучами, а это число, которое у многих народов было священным, в нем заключалось понятие о четырех стихиях, сторонах света, временах года. Расположение четырех голов идолов ориентировано

на четырёх сторонах света. В языческом представлении крест оберегал владельца со всех четырёх сторон. В орнаментике деление плоскости на четыре части, когда узором заполняется каждая из них, называется четырёхчастной композицией. Для средневекового сельского жителя идея пространства, как макрокосма, содержащего плоскую землю, двое небес над нею, светила: солнце, луну и звезды, подземный мир, по которому солнце путешествует ночью, воплощалась в закликательном искусстве. Но была еще одна точка отсчета — антропоцентрическая, когда пространство шло от человека во «все четыре стороны». Знак креста является древнейшим выразителем идеи пространства, окружающего нас со всех сторон, и зафиксирован у земледельцев энеолита. Когда крест помещали в круг, то обозначали его повсеместность, распространение на все стороны, которых было четыре. До сих пор в нашем языке существует выражение: «...на все четыре стороны». Что это за стороны? В первую очередь, это географические координаты: восток, запад, юг и север. В пространственном отношении: вперед, назад, влево, вправо. Идея координат и умение определять стороны света появились у охотников мезолита, для которых точкой отсчета, ориентиром стала Полярная звезда — своеобразная «ось мира». Восток и запад определялись по восходу и закату солнца, север — по Полярной звезде²⁰². Поэтому понятно, отчего крестообразная, четырёхчастная композиция стала основной в орнаментике у многих народов. С приходом Спасителя и его крестной смертью крест стал обозначать победу живого Бога над всеми четырьмя сторонами света, над всеми стихиями.

Четырёхчастная композиция, основным элементом которой является крест, наиболее часто встречается

202. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. С. 551.

в древнерусском декоративно-прикладном искусстве, а также и в шитье, и ее мы можем видеть на каймах пелен, где разные элементы композиции вписываются в знак креста. Интересно, что на пеленах, где в середине вышит крест, на каймах помещена именно четырехчастная композиция. Здесь можно увидеть перенесение защитной функции креста на четыре стороны света, то есть желание усилить христианский символ древним четырехчастным защитным знаком. В рассматриваемом круге памятников лишь на пелене (ил. 32) и набедреннике (ил. 62) не встречается четырехчастная композиция. В первом случае это связано с тем, что памятник переделывался и его первоначальный вид неизвестен. В случае набедренника орнаментальные полосы небольшие, имеют подчиненное отношение к лицевому изображению, да и орнаментика несколько необычна для рассматриваемого круга памятников. Остальные памятники выполнены с использованием этой композиции, что свидетельствует о ее повсеместном распространении.

Четырехчастная композиция из кринов в домонгольском периоде встречается на предметах декоративно-прикладного искусства. На различных частях богатого убора княгинь и боярынь этот сюжет была излюбленной. Схема композиции однообразна: от центра (круга, квадрата) отходят во все четыре стороны кринь. Они зачастую обведены белой линией, которая внизу сливается с контуром крина, образуя с ним единую сплошную кривую. Крин и ее обводка вместе образуют сердечко с ростком внутри. Это устойчивая идеограмма. Такое оформление произведения часто встречается и на христианских памятниках домонгольского времени, что свидетельствует о том, что оно, имея магическую символику, начинает переосмысляться

под воздействием новой религии. Эта идея воплощена в некоторых drobницах саккоса митрополита Алексия²⁰³ (ил. 31). На декоративной золотой бляхе с оплечья саккоса магическое воздействие на окружающее пространство усилено еще одним эшелонм ростков, который расположен на внешнем кольце вокруг основной композиции. Митрополит Алексей (1354—1378), по всей видимости, получил драгоценную нашивную орнаментацию на саккос от своих предков, черниговских бояр, так как она характерна для середины XII века.

В центре бляхи находится стандартная для эмалевых вещей четырехчастная композиция, вписанная в круг. Вокруг средника расположена еще одна орнаментальная полоса, расчлененная на четыре участка так, что разрывы между участками попадают ровно на те места, куда направлены острия ростков из центра. На каждом участке внешней полосы изображено по четыре ростка остриями тоже вовне. Получается нечто вроде военной диспозиции: силы добра и жизни ведут круговую оборону — первый эшелон образует четыре участка внешней орнаментальной полосы, в которой криньы направляют свои острия против врага. Разрыв в рядах первого эшелона прикрыт четырьмя остриями внутренней композиции, а каждый отрезок внешней линии прикрывает интервал между кринами центра. Это характеризует круговую оборону от зла.

Четырехчастная композиция с кринами из позолоченных плашек выполнена на пеленах XVI века вклада Бориса Годунова в Троице-Сергиеву Лавру: Голгофский Крест и Троица (ил. 59, 60). Каймы этих, технически великолепно выполненных памятников схожи между

203. Саккос митрополита Алексия подробно исследован в работе: Макарова Т. И. Древнерусское наследие в ювелирном деле ранней Москвы. XIV век. Облечение митрополита Алексия. М., 1998.

собой — их художественное оформление состоит из черневых драгоценных дробниц, обшитых жемчугом. На них сохранилась четырехчастная композиция с кринами, но сами криньки трансформировались и стали больше походить на цветок, поверхность которого покрыта черевым растительным орнаментом с переплетающимися листьями и ростками, с кринькой в центральной части. Центром композиции служит круглая дробница с драгоценным камнем в середине, а ростки остриями расположены на четыре стороны света, такой мотив повторяется по всему полю каем.

На воздухе XVI века из ГРМ (ил. 26) композиция, составленная из полукринов, располагается вокруг диска с агнцем, их навершия направлены вовне, как бы защищая Божественного Младенца со всех сторон, тем самым олицетворяя защиту от зла и символизируя жертву Спасителя за весь мир: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» [Ин. 12: 24]. В этой композиции переосмысливается момент смерти и зарождения новой жизни через крестную смерть Спасителя, а окружение Младенца — агнца, закланного за мир, прорастающими ростками символизирует его добровольную смерть за грехи мира.

К XVI столетию раннеземледельческие культовые символы и знаки на памятниках христианского искусства характеризуют уже не языческое мировоззрение, а являются христианское вероучение, повествуя о нем в древних символах.

Орнаментика подвесных пелен XVI века

Обратимся к орнаментике пелен XVI века. К этому времени окончательно сформировалась практика украшения икон подвесными пеленами, которые приобретают законченный вид: лицевой или орнаментальный средник и орнаментальные каймы. В собрании ГММК хранятся наиболее характерные для этого периода памятники, которые не имеют общего вкладчика, но по многим признакам их можно отнести к произведениям, вышедшим из единого центра, Н. А. Маясова считает, что они вышиты в Покровском женском монастыре в Суздале²⁰⁴. В собраниях других музеев находятся разрозненные памятники.

Пелены с лицевым изображением Божией Матери на среднике

1. Самая ранняя из пелен — «Богородица Одигитрия» (ил. 32) (происходит из Суздальского Покровского монастыря, изображения и надписи — конца XV века, орнаментальная кайма — середины XVI века. ГИМЗ, ТК-2777)²⁰⁵. Вышивка на среднике пелены сделана по тафте песочного цвета и перенесена позднее на алтабас, по золотому фону которого расположен очерченный красным контуром распительный узор. Несоответствие небольшого размера образа со значительным по размеру средником и всем произведением, разнообра-

204. Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 58.

205. Опись 1597 года поместил в своей работе Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. Приложение I. С. 5; Опись Московской Оружейной палаты. Кн. 12–18 // ОРГПФ Музеев Московского Кремля, ф. 20–А, оп. 1, 1914–1930-х годов, д. 17, № 18966; Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 102–103.

менность создания тканей — все это дало возможность Н. А. Маясовой атрибутировать образ как пелену XV века «Богоматерь Одигитрия». А все произведение в целом как переделанное в большую пелену или покров на престол с орнаментальной каймой в середине XVI века. В Описях Покровского монастыря 1597 года²⁰⁶ эта пелена упоминается в связи с тем, что она висела под местным образом Одигитрии. Это храмовая икона 1360-х годов «Богоматерь Одигитрия», которую в научной литературе долгое время ошибочно именовали «Грузинской»²⁰⁷ (ил. 5) (ГТГ, инв. 12767). В Описи монастыря 1597 года подробно описывается многочисленный драгоценный убор к иконе, состоящий из 225 предметов, в том числе и знаменитой пелены царицы Анастасии Романовны (?) (на ил. 5 убор иконы как раз с этой пеленой).

В образе, вышитом на пелене, легко читается иконография «Богоматери Одигитрии». Младенец и нимбы шиты прямым золотом «рядками». Тонкой золотной нитью очерчено зарукавье у Богоматери, красной нитью — складки на одежде Младенца и крест на нимбе. Оконтуры фигуры и круги от камней на нимбе Богоматери белю под жемчуг, который не сохранился. Средник обрамляет кайма из темно-синей тафты, где по настилу из бели жемчугом низан узор из соединяющихся ромбов с отроптками, кругами и трилистниками, куда включены серебряные позолоченные с тиснением плашки разной формы: круглые с отписнутыми розетками, треугольные и четырехлепестковые.

Такая орнаментика характерна для произведений мастерской Суздальского Покровского монастыря в XVI веке. Верхняя и нижняя каймы расположены навстречу друг

206. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. Приложение I. С. 1–75.

207. Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 142.

другу, так что верхушки орнамента обращены к среднику. Левая и правая каймы тоже расположены наверху узора к среднику навстречу друг другу.

Линия орнамента начинает свое движение по нижней кайме от начала средника и доходит до конца. Правая боковая сторона начинается от начала средника правой стороны и тоже идет до конца (наверху). Верхняя сторона начинается от угла средника и заканчивается на левом углу средника. Левая сторона занимает целиком сторону каймы.

Вокруг средника расположены четыре декорированные полосы в строгом порядке: левая вертикальная, которая начинается от верхнего края памятника и заканчивается внизу, от нее направо отходит нижняя полоса до правого конца пелены, от которой вверх до конца устремляется правая сторона. И наконец, верхняя кайма — самая короткая, ограничивается левой и правой полосами. Все элементы орнамента верхушками обращены к среднику, символизируя стремление всего живого к центру мироздания — Христу — солнцу правды. Симметрия построения орнамента этой пелены относится к категории бордюра.

Особенность орнаментальной системы этой пелены в том, что из знаков орнамента — крина, полукрина и розетки — составлена композиция из древ жизни, низанных на выю. Ромбическая орнаментика архаична, имеет геометрическое построение, характерное для народной вышивки. Народные традиции, излюбленные византийские знаки — все это сплавлено в церковном памятнике и на знакомом с детства вышивальщицам языке «народной мудрости» доносит христианские догматы о Боговоплощении и крестной смерти Спасителя.

Эта большого размера пелена, предназначавшаяся для местного образа, — необычный памятник. Прежде все-

го, заметно то, что она подвергалась переделкам. Все части в ней несоразмерны: крупные орнаментальные каймы и небольшое личное на среднике — образ Божией Матери, который повисает в пустом пространстве, а надписи теснятся вокруг него; внизу остается много ничем не занятого места. Это говорит о позднейших наслоениях, практике поновления, из небольшой пелены был сделан покров на престол или, скорее, большого размера пелена. Эта переделка сделана грубо, мастера даже не попытались составить гармоничную композицию. Детали памятника смотрятся разрозненно, не составляя единого целого. Плоскостное графическое решение орнамента каймы в сочетании с красновато-желтым материалом средника смотрится грубовато-нарочным. А изящный образ Божией Матери теряется в пространстве дорогой, но здесь совершенно неуместной материи. Это мешает восприятию древнего памятника, и можно только догадываться, как он выглядел первоначально.

2. Пелена «Богоматерь Одигитрия» (ил. 33) выполнена в мастерской Суздальского Покровского монастыря в первой половине XVI века (ГИКМЗ, ТК-2694)²⁰⁸. На среднике вышит поясной образ «Богоматерь Одигитрия» с Младенцем на левой руке. Прядеными золотными и серебряными нитями с тонкой прикрепой вышит гиматий Младенца, свиток, зарукавья, нимбы. Гиматий — прикрепой «ягодка с одним стежком», нимб Младенца и Богоматери — прикрепой «денежка». На среднике фон сплошь зашит пряченым серебром с тонкой, незаметной прикрепой. Каймы выполнены из темно-фиолетового бархата. Жемчуг весь утрачен, остались белые

208. Опись Московской Оружейной палаты., д. 17, № 18975; Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 4; Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 136–137.

лбняной настил и серебряные позолоченные дробницы разных пипов: гладкие, похожие на крышу домика, треугольные, круглые, выпуклые с выписанными розетками, а также сердцевидные и ромбовидные с тисненными на них лилиями и завитками. По вертикальной оси утрачены вверху и внизу ромбовидные дробницы. Орнаментальная кайма выполнена из цепочки ромбов с завитками, в перекрестке которых располагаются дробницы.

Ритм расположения ромбов на вертикальных и горизонтальных полосах различный. На нижней и верхней полосах два средних ромба значительно сжаты по сравнению с ромбами вертикальных полос. Очевидно, что для мастерицы было важным не сохранение ритма и пропорций, а количество ромбов, одинаковое на вертикальных и горизонтальных полосах. Ромбы перекрещиваются завитками, несколько отличаясь по разным краям. Верхние и нижние ромбы имеют только по одному завитку, при этом они на правой кайме смотрят наружу. В горизонтальных основаниях ромбов появляются кривы, а на левой кайме по наружным их краям прибавлены еще завитки в виде запятой, а переходные фигуры от низа к верху имеют завитки в виде двух направленных друг к другу букв «х».

Орнамент каймы построен из ромбов с крючками, которые образуют четырехчастную композицию, составляя категорию симметрии — розетку. Ромбы с крючками, образованные из полукринов, розеток, ромбов, треугольников и ростков на каймах, располагаются по углам, составляя четырехчастную композицию, охраняющую со всех сторон от зла. В центре располагается позолоченная ромбовидная плашка с растительным орнаментом, от нее в горизонтальном и вертикальном направлении отходят ростки,

а затем от углов ромба отходит еще один эшелон более мощных ростков в диагональном направлении. Из диагонально направленных ростков выходят спрунны, которые упираются в плашки-кринны. Знак ромба с крючками, по А. К. Амброзу²⁰⁹, связан с магией плодородия, судя по месту в композиции, а он здесь обрамляет икону Пресвятой Богородицы, воплотившей из девственных кровей Бога-Слово, и обозначает землю, распение и женщину одновременно. На горизонтальных и вертикальных полях располагаются цепочки из ромбов с ростками, которые в узлах соединений образуют мопив — дерево жизни.

Орнаментальная система этой пелены складывается из осмысления мопива — ромба с крючками, его цепочки, образующей дерево жизни. Он многократно повторяется на разных уровнях, начиная от мопива на плашках, а далее выполнен в жемчуге по углам каймы и вариативно по краям в виде цепочки ромбов, которая является собой дерево жизни. Знаки ромба с крючками по углам каймы усилены проективно. Это число, священное для христианства — Троица. Итак, первый внутренний слой — это позолоченная дробница с писанным знаком — ромб с крючками, выполненным в изящной, пластической манере, от него вертикально и горизонтально отходят кринны, а в третьем, последнем слое под углом к предыдущему выходят еще более мощные ростки, упирающиеся в сердцевидные розетки с распителльным писанием.

Подобный ромб с крючками вышит на концах убруса XVI века (ил. 34), также происходящего из мастерской Суздальского Покровского монастыря. Убрус — это часть головного убора женщины, и на нем часто вышивались магические знаки, служившие оберегом от

209. Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ. С. 18–19.

злых сил, защитой чадородия. Каймы вокруг образа Пресвятой Богородицы окружены орнаментом, семантика которого целиком и в отдельных орнаментальных знаках посвящена теме плодородия, знакам засеянного поля. Можно трактовать их смысл как человеческое поле, засеянное Божиим Словом. Семя — Слово, Божественный Логос, который появился из девственных кровей Пресвятой Девы. Орнаментальная система на каймах этой пелены, в отличие от первой, более ранней, имеет хорошо разработанную программу, она сложная, многоуровневая, построенная из четырехчастных композиций — розеток, составленных в цепочки.

Эта большая по размеру пелена имеет, несмотря на утраты личного и жемчуга, парадное, праздничное звучание. Золотое шитье средника уравновешено позолоченными плашками каймы. Строгое изображение Богоматери с прямо сидящим Младенцем гармонирует с четким, графичным ритмом орнамента. Архаический стиль орнамента как таковой дает право отнести памятник к изучаемому кругу пелен из Покровского монастыря. Его размеры, обилие жемчуга и драгоценных плашек с богатой расписательностью, позволяют сделать предположение, что эта подвесная пелена была праздничной и подвешивалась к чтимой иконе в храме.

3. Небольшая подвесная пелена к праздничной иконе **«Богоматерь Знамение»** (ил. 35) происходит из Суздальского Покровского монастыря (ГИКМЗ, ТК-2559)²¹⁰. Пелена состоит из лицевого средника малинового атласа и орнаментальной каймы из темно-зеленой тафты. На среднике вышит поясной образ Знамения Божией Матери. Нижняя одежда шита пряженым серебром с гус-

210. Описание Московской Оружейной палаты., д. 17, № 18980; Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 138–139.

той голубой прикрепой «ягодкой». Ворот, кайма мафория и зарукавья хитона — золотом с узором из голубых, светло-зеленых и малиновых ромбиков. Мафорий — золотом прикрепой «черенок» с насыщенной вишневой нитью прикрепы, хитон Младенца и нимбы — золотом же с малозаметной нитью прикрепы, одежда Младенца — прикрепой «ягодка», Его нимб — «городком», нимб Богородицы — «разводной клеткой», рукава хитона Богородицы — «ягодкой». Золотные нити местами отстают. Фон круга за Младенцем шит голубым шелком древним лицевым швом «косая стежка», который внешне похож на прикрепное шитье, поверх золотом выложены звезды. Контуры фигур, складки одежды, надписи выложены настилом из белых льняных нитей, окруженным золотной «веревочкой».

Каймы имеют богатый орнамент. Жемчуг со временем был утрачен, осталась белая обводка из золотной «веревочки», серебряные позолоченные гладкие ромбовидные дробнички, которых сохранилось одиннадцать. Настил местами отстает, девять дробниц утрачено, остальные помяты и потерты.

Орнаментальная система этой пелены состоит из цепочки древ жизни подчиненных строгой симметрии. Древ жизни из ромбов, ростков и кринов. Категория симметрии — бордюр из вьюна. Угловые элементы выстроены углом к среднику, вверху и внизу расположены четырехугольные дробнички, древа жизни, как бы имеют зеркальное отражение. Угловые элементы служат переходом от вертикальных к горизонтальным полосам орнамента. На горизонтальных и вертикальных каймах древа жизни располагаются симметрично противоположным краям пелены таким образом, что средние древа обращены верхушками к среднику, а крайние наружу. Горизонтальные и вертикальные каймы образуют бордюр.

На всех четырёх сторонах каймы вышита симметрично расположенная цепочка из древ жизни, направленных то вверх, то вниз. Дерево жизни соединяет три слоя мироздания, где корни погружены в мир потусторонний, само дерево находится на земле среди людей, а крона на Небе.

Знаком такой модели мироздания был крест, в котором вертикаль представляла единство трех уровней. Дерево жизни — это продолжение знака креста, оживотворяющего своей силой мироздание. Видно трехуровневое расположение дерева. Нижний слой — распростирающиеся в разные стороны корни с отростками, средний — перекрещивающиеся волнообразные ростки, верхний уровень — процветший крин с дробницей.

Интересная деталь в изображении цепочки деревьев на каймах этой пелены — они располагаются то вверх, то вниз. Нельзя точно сказать, что это только композиционное решение вышивки. Здесь можно сделать вывод, что расположение деревьев вниз головой могло быть связано с древнейшими верованиями и с культом умерших. Угловые деревья имеют зеркальное отражение, они как бы насельники и мира живых и мира мертвых, что иллюстрирует знание, что у Бога все живы. Можно сделать предположение, что эта пелена вышивалась на молитвенное поминовение об усопших родственниках мастерицы — постриженицы Покровского монастыря.

Орнаментальная система из цепочки деревьев вокруг средника с изображением Приснодевы Марии повествует, что, с одной стороны, Матерь Божия является связующим звеном между землею и небом, так как сама, будучи человеком, воплотила Бога-Слово, плотию она на небе, а душою осталась с людьми, всемерно помогая им. С другой стороны, если рассматривать цепочку деревьев, в ко-

порых чередуются перевернутые вниз головой элементы, то можно трактовать это как вышивку, сделанную в молении об упокоении, и Матерь Божия становится ходоуницей перед Богом и за мертвых, и за живых.

Пелена «Богоматерь Знамение» по размерам небольшая, ее вышивка камерна и задушевна. Образ Божией Матери прост и прогашелен. Это не парадное, царское произведение, а скорее келейное, домашнее. Пресвятая Богородица в молении раскрывает руки так, будто обнимает всех молящихся Ей, стремясь защитить их и успокоить. Младенец, заключенный в круг на Ее груди, по-детски прогашелен и беззащитен. Являясь Спасителем мира, Он здесь не в грозном облике Судии Вселенной, а в образе Младенца, к которому легко припасть в молитвенном обращении. Сочетание великолепно выполненного золотного и серебряного шитья на красном апласном фоне средника празднично, а в обрамлении темно-зеленой пафты с жемчугом и позолоченными дробницами дает колористическое богатство всей композиции. Образ средника несколько спатичен, но воздушность, плавность орнамента придает всему памятнику живость и легкость. Спиль орнамента архаичен и входит в исследуемый круг памятников, что еще раз подтверждает принадлежность пелены к произведениям Покровского монастыря. Архаично изображенные древа жизни соединены между собой в бегущую волну, столь характерную для древнерусского искусства. Похожее построение в виде извивающейся лозы мы видим на резной иконе-складне XVI века из Сольвычегодского историко-художественного музея (ил. 36). Верхушки цветов бегущей волны, как и на пелене, направлены в сторону средника и от него, а распустившиеся почки — кринь расходятся в разные стороны.

4. Небольшая подвесная пелена **«Богоматерь Владимирская»** (ил. 37) второй половины XVI века, происходит из Суздальского Покровского монастыря (ГИКМЗ, ТК-2560)²¹¹. Средник небольшой подвесной пелены к моленной иконе выполнен на малиновой камке ипальбянского производства. Изображение — икона «Владимирская Божия Матерь». Одежды шиты пряденой золотной нитью с цветным прикрепом. Мафорий Богоматери вышит прикрепным швом «черенок», хитон Младенца — «ягодкой со стежкой», нимб Богородицы — пряденой золотной нитью с незаметной прикрепой швом «клопчик», в котором прикрепления чередуются в шахматном порядке от ряда к ряду, тем самым создавая гладкую золотую поверхность. На ней выложен льняной нитью узор волны с кринами, а поверх швом «веревочка» прикрепляется золотная нить. Это рельефное шитье украшает поверхность нимба, согласуясь с богатым орнаментальным узором каем. По контурам фигур, складкам одежд, монограммам проложен настил из белой льняной нити под упрощенную жемчужную обнизь. Такой же настил из толстой двойной нити оконтуривает средник и орнаментальную кайму, а также из него выложен настил под жемчужный декор. В узоре использованы серебряные позолоченные тисненые плашки в форме многолепестковых розеток, треугольников и наконечников копья, из которых сохранилось пятьдесят пять плашек.

Этот памятник атрибутируется, согласно Описям 1597 года, как подвесная пелена к пядничному образу Пречистой Богородицы, что висел против левого кли-

211. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 20; Опись Московской Оружейной палаты., д. 17, № 18986; Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 144–145.

роса²¹². Орнаментальная кайма, выполненная на черном бархате наспилом из двойной льняной нити под несохранившееся жемчужное шитье, на первый взгляд, представляет собой цветочный орнамент — крупные цветы с усиками. Но если приглядеться внимательнее, то видно, что собственно цветами являются лишь включенные в центр серебряные позолоченные писанные плашки в форме многолепестковых розеток. Расходящиеся на четыре стороны от розетки усики-ропки дают возможность увидеть в этом элементе архаичный орнаментальный символ «ромб с крючками». Его форма необычна, и при беглом взгляде создается впечатление, что перед нами цветочный орнамент, но внимательное изучение узора дает основание предположить, что, с одной стороны, — этот знак близок к произведениям XVII века, когда утвердилось изобилие цветочных композиций, а с другой — графичность и условность позволяют отнести его к архаичным орнаментам. На ил. 27, рис. 38 представлена схема орнаментального знака «ромб с крючками», близкого по рисунку к «цветку» пелены. Этот раннеземледельческий знак, являющийся символом матери-земли (плодоносящей), знаком плодоносящего поля, напоминает нам еще один древнейший солярный знак — свастику.

Рассмотрим внимательно один из элементов орнамента. Перед нами четырехчастный цветок, имеющий центром многолепестковую розетку, от которой на четыре стороны света расходятся четыре лепестка, состоящие из треугольных плашечек, обведенных

212. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 20: «На пелене образ пречистые Богородицы вышит на камке на червчатой золотом. А около венца пречистые Богородицы и Спасова образа и по ризам и около пелены веревочка жемчужная венец и ризы низаны жемчугомъ. А около пелены по черному бархату низано жемчугомъ сплациями и здробницами. Да убрусец тафта червчата. А очелье низано жемчугомъ здробницами».

жемчугом. Цветок располагается на четыре стороны и имеет форму креста, по вертикальным каймам цветки имеют усики-крючки, а на других они располагаются на горизонтальных лепестках, на боковых цветках они расположены в направлении последующих элементов.

На пелене одним из основных элементов является раннеземледельческий знак — крин. Центральные цветы окружены с обеих сторон ростками, которые расположены с двух сторон и прорастают от наружной и от внутренней окантовки каем. Они состоят из серебряных позолоченных плашек в форме крина, окантованных белью под жемчужное шитье с отростками. Этот раннеземледельческий символ олицетворяет защиту от зла и символизирует жертву Спасителя за весь мир. Здесь переосмысливается момент смерти и зарождения новой жизни через крестную смерть Спасителя и окружение Младенца — агнца, закланного за мир; прорастающими ростками символизируется его смерть ради жизни на земле. Таким образом, появление этого элемента на пелене XVI века с образом Божией Матери на среднике дает право говорить о том, что древний магический символ был переосмыслен и стал символом христианским. То же можно сказать и обо всех остальных раннеземледельческих знаках на этой пелене, которые в сочетании со святым образом имеют уже совсем другую, отличную, от языческой, семантику.

Цветок с выступающими усиками — кринами имеет сходство с розеткой из орнаментального медальона северной стены Успенского собора Московского Кремля XVI века (ил. 38). Меняется только количество лепестков, а принцип построения остается общим.

Орнаментальная система пелены складывается из розеток — ромбов с крючками, которые чередуются со смотрящими друг на друга кринами. На каждой вертикальной и горизонтальной кайме располагается их по три. Это сакральное для христианства число, символизирующее Троицу. Розетки из ромбов с крючками составляют еще и четырехчастную композицию по углам пелены и по центру каем.

На нимбе Пресвятой Богородицы тоже вышит орнамент — вьюнок-лоза, который имеет то же самое значение, что орнамент на кайме. Знак плодородия осмысливается как принадлежность к христианскому образу средника.

Орнамент на этой кайме интересен еще и тем, что он является переходным от архаических орнаментов на суздальских пеленах первой половины XVI века к орнаментам XVII столетия, в которых преобладают чисто цветочные композиции, когда древняя семантика забывается и цветочный декор воспринимается как растительный образ Царствия Небесного. Растительный орнамент вокруг Матери Божией отсылает нас к акафистам, где она сравнивается с «цветом неувядаемым». На каймах этой пелены уже прослеживается подобная тенденция, однако древние, архаичные символы плодородия еще доминируют.

Этот памятник, небольшой по размерам, был выполнен для пядничного образа Божией Матери. Личное вышито предельно лаконично. Взгляд молящегося припугивают преувеличенно большие грустные глаза, брови взволнованно приподняты, линия губ сильно опущена. Эти искажения прориси не отвлекают зрителя от общего настроения иконы, а проглатывая прижатая к лицу Матери головка Младенца вызывает умиление. Пелена изобиловала жемчугом, но со вре-

менем он был полностью упрачен, осталась белъ, по ней мы можем судить о былом великолепии. Обнизь обрамляла позолоченные дробнички и плашки, которые по большей части сохранились. Поля пелены, по сравнению со средником, велики, и, по всей видимости, обилие жемчуга заслоняло собой небольшой образ Пречистой Богородицы. Это стремление показать изобилие драгоценных материалов несколько снижает художественные достоинства произведения. Крупные дробницы и жемчуг отвлекают от небольшого образа, смещают центр композиции в произведении. Но подкупает простодушие вышивки, ее наивность. Нельзя не отметить высокую техничность золотного шитья. Пелену трудно назвать выдающимся произведением древнерусского шитья, но, в то же время она показывает высокий технический уровень золотного шитья этой эпохи. Именно этим она и интересна. Ведь вышивали на Руси практически все женщины, но одни были талантливы, а другие следовали лучшим образцам, подражая им в меру своих сил.

5. Пелена «Богоматерь Тихвинская» (ил. 39) ведет свое происхождение из Суздальского Покровского монастыря (ГИКМЗ, ТК-2220)²¹³. На среднике по малиновой камке вышит образ Тихвинской Богоматери. Фон сплошь зашит серебром с малозаметной прикрепой, швом «ягодка». Мафорий Пресвятой Богородицы вышит вишневым шелковой нитью прикрепой «черенок», хитон Младенца — светло-коричневой прикрепой «простой разводной клеткой», Его крестчатый нимб — «городком». Нимб Богородицы — золотной нитью с незаметной прикрепой «клопчиком», его окружает рельефная

213. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 29, С. 19. Табл. X. Рис. 2; Опись Московской Оружейной палаты., д. 17, № 18979; Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 146–147.

«веревочка», а по полю выложен орнаментальный вьюнок. На зеленоватой тафте вышита вязью пряченым серебром «в прикреп» стихира Одигитрии²¹⁴. По краям пелена обшита серебряной рамкой.

В Описях 1597 года есть соответствующая данной пелене запись²¹⁵. Орнаментальная кайма упрачена. То, что малой по размеру средник окружен большим полем из драгоценного материала, говорит о позднейшей переделке. Вставки из двух разных турецких золотных апласов свидетельствуют о том, что средник подгоняли под имеющиеся каймы со стихирой. Возможно, что пелена первоначально предназначалась под икону меньших размеров, а потом подгонялась под большую.

Узор на нимбе соответствует этой группе памятников — вышитый «веревочкой» вьюнок по гладко зашитому незаметной прикрепой швом «клопчик» нимбу уже встречался на пелене (ил. 37). Знаком орнамента является крин, символом — византийский вьюнок — лоза, его повторение — мотив — венчик на голове Богородицы. Эта орнаментальная система на пелене интересна тем, что старинный византийский орнамент — вьюнок становится мостиком к цветочным орнаментам последующей эпохи, когда натуралистические цветочные композиции прочно займут место на произведениях церковного искусства, упратив при этом древнюю семантику, сообразуясь с западными вкусами.

Судя по Описям 1597 года, средник окружала камка, шитая золотом с шелком, сейчас средник окружает

214. «иже на херувиме язды и и(с)певаемы и ѿт серафимъ шедъ естъ с н(е)ба пророчески ѿ б^глжена гди во // спъша // радостная д^во не ѡбнятнаго // яко б^гга во чреве своемъ ѡбъемъше».

215. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 29: «... на пелене вышит образ пречистые Богородицы золотом по тафте по червчатой а около пелены слова шиты серебром да камка шита золотом сшелки».

золотный аплас. В XVI веке ткань могла называться не так, как сейчас, ведь золотный аплас Н. А. Маясова атрибутирует тоже XVI веком. Но надпись каймы вполне соответствует Описи и стилистически близка вышивке средника. Трудно говорить о художественных достоинствах памятника в его изначальном виде из-за того, что он подвергался переделкам еще в древности. Образ Божией Матери с Младенцем можно отнести к выдающимся произведениям древнерусского шитья, но он несколько теряется на золотном апласе, который не подходит к нему ни цветовым сочетанием, ни крупным рисунком ткани. Но кайма с молитвенной надписью связывает всю пелену в цельное произведение.

Образ средника вышит очень выразительно, небольшие искажения в прориси не портят общего впечатления. Выражение лица задумчивое, но не скорбное, в нем чувствуется торжественная печаль. Руки выполнены тонко и изящно. Черты лица Младенца несколько грубоваты, но их решение гармонирует с ликом Богородицы. В венце Божией Матери изящное золотное шитье по веревочке, жемчуг не сохранился, но, судя по остаткам бели, размер его был не крупный, и жемчуг деликатно украшал вышивку. Фон средника выполнен серебром «в прикреп», мерцание которого очень украшает образ, соединяя его с серебряным шитьем молитвы каймы.

6. Пелена «Богоматерь Одигитрия» (ил. 40) второй половины XVI века из Суздальского Покровского монастыря (ГИКМЗ, ТК-2561)²¹⁶. Вклад Венедикты Пупиловой. На среднике из малиновой камки подвесной пелены к пядничному образу «Богоматери Одигитрии» вышито поясное изображение Богоматери с Младенцем, сидя-

216. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 15. С. 18–19. Табл. X. Рис. 1; Опись Московской Оружейной палаты., д. 17, № 18971; Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 148–149.

щим на ее левой руке. Мафорий Пресвятой Богородицы вышит золотными нитями с тонкой вишневой нитью прикрепы швом «черенок», столь характерным для вышивки мафориев этой группы памятников. Хитон Младенца — светло-коричневой тонкой нитью — «ягодкой со стежкой», чепец и хитон Богоматери — серебряной пряденой нитью с голубой шелковой прикрепной нитью «ягодкой», нимб Богородицы — золотной нитью с незаметной прикрепой «клопчиком», на нем «веревочкой» выполнен вьюнок. На очелбе и плече Богоматери и нимбе Христа сохранились остатки ниток от утраченных камней. Крестчатый нимб Младенца вышит светло-коричневой нитью прикрепы «городком». По каймам черного бархата, которые обрамляют средник, расположен настил из льняных нитей под жемчужный декор, каждая полоска бели окружена золотной «веревочкой». В узор включены ромбовидные рельефные серебряные дробнички (всего двадцать восемь штук), которые сильно помяты.

В Описи 1597 года о пелене имеется запись²¹⁷. Орнамент каем, выложенный из белой льняной нитки под жемчуг и обведенный золотной «веревочкой» с двух сторон, представляет цепочку соединенных между собой цветочных штамбов, где элементы чередуются таким образом, что один смотрит своей головкой к среднику внутрь, а следующий наружу. Подобный орнамент вышит на пелене «Знамение Божией Матери» (ил. 35). Немного отличаются дробницы: на пелене «Знамение» они в виде ромбов, а здесь — кринов. В композиции каем имеются особенности: в углах располагаются

217. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 15: «Пелена камка червчата а на ней вышит образ пречистые Богородицы золотом а около венца у пречистые и у Спасова образа и ризы низано жемчугом а у Спасова образа венце четыре вставки плохие а около пелены низано жемчугом дробницами по черному бархату».

соединительные элементы, которые своими ветвями расходятся на вертикальные и горизонтальные стороны, серебряные дробнички пришиты и внизу, и сверху, а цветочные штамбы по вертикали и по горизонтали имеют одинаковое количество — пять. Причем для того, чтобы на более коротких, горизонтальных краях расположить эти пять штамбов, их пришлось сильно сжать, то же самое и на пелене «Знамение», но менее заметно, так как там длина и ширина пелены соразмерна, а сжатие трех элементов менее заметно. Этот прием весьма характерен для средневековых мастериц — прудясь над декором произведения, они очень тщательно относились ко всем его элементам. Крестыанские мастерицы, вышивая свои одежды, снимали узоры с более ранних вещей и, копируя их, были очень точны, просчитывая стежки. Это отношение является еще одним свидетельством того, что орнаменты не просто красивое узорочье, а сакральный язык. Он требовал точного повторения.

Орнаментальной системой этой пелены является цепочка из древ жизни, которые подчинены строгой симметрии. Древ жизни равномерно распределяются по бегунцу вокруг средника, чередуя направления верхушек вверх и вниз от средника. Категория симметрии — бордюр из бегунца с древами жизни. В четырех углах расположены одинаковые древа жизни, верхушки и нижняя часть которых зеркально отображаются, создавая четырехчастную композицию.

На этой пелене, как и на пелене «Знамение», цветочные штамбы, несомненно, являются древнейшим символом — деревом жизни. В этих деревьях угадывается и знак креста. Нижний слой — распространяющиеся в разные стороны корни с отпрысками, средний — волнообразное перекрестие, верхний уровень — процветший крин

с дробницей. Дерево жизни в орнаментально-распительной композиции с раздвоенными основаниями — корнями перекликается с символом процветшего креста.

На кайме так же, как и на пелене «Знамение», деревья располагаются то вверх, то вниз. Это не случайно — расположение элементов вниз головой могло быть связано с древнейшими верованиями, культом умерших. Эта пелена тоже могла вышиваться в поминовение об усопшем родственнике.

Угловые элементы каймы выполнены симметрично, процветшие кринь направлены внутрь и наружу, пришиты серебряные дробнички, а от них распространяются еще ростки. Брошенное в поле (мир) семя прорастает, как в земном мире, так и в небесном, соединяя Евангельским благовестием земное и небесное. Недаром Спаситель после своей крестной смерти в Великую Субботу сходит во ад, благовествует в нем, выводя души праведников в Царство Небесное. Дерево жизни, с прорастающими кринами вверх и вниз, является узловым христианским символом, связующим все уровни мироздания, совмещающ на христианских памятниках со знаком процветшего креста.

Возможно, цепочка деревьев вокруг образа Божией Матери символизирует то, что Богородица, явившая миру Христа-Спасителя, стала связующим звеном между миром людей и Небом. А перевернутые деревья являются не только красивым композиционным решением, но и поминовением умерших родственников, просьбой к Пресвятой Богородице стать ходатаицей за них перед Ее Божественным Сыном.

Небольшую пелену с вышитым лицевым изображением «Божией Матери Одигитрии» вклада Венедикты Путиловой можно отнести к замечательным памятникам древнерусского шитья. Торжественное золот-

ное шитье доличного выполнено на красной камке, а окружает его богатое жемчужное шитье с позолоченными дробницами по черному бархату. Это сочетание золота с красным и черным цветом очень эффектно, празднично и богато. Образ Богородицы вышит технически блестяще и выразителен в художественном отношении. Божия Матерь на среднике расположена в статичной позе, лик чуть развернут вправо. Черты вышиты без искажений — четко и тонко. Взгляд ее глаз, устремленных вдаль, задумчив и печален. Припечения расположены на лице ритмично, придавая вышивке царственность. Припечения от бровей мягко обрисовывают абрис, не подчеркивая скулы. Вокруг глаз припечения образуют верхнее веко и подглазник. Сам лик зашит мелким швом в раскол вертикальными стежками. Особую выразительность придает лику белый цвет белков глаз, который, выделяя глаза, притягивает к себе взгляд молящегося. Около белков глаз анатомически верно вышиты припечения. Лик Младенца выполнен в такой же манере, что и лик Его Божественной Матери, только из-за меньшего размера многие детали отсутствуют, но при этом он выразителен и гармоничен. Не очень удачно получились руки — выделение суставов припечениями создает впечатление чередующихся полос, сообщая некоторую напряженность. Вышивка ногтей несколько грубовата. Золотное шитье пелены выполнено блестяще, складки усилены жемчужной обнизью, в венце Богоматери «веревочкой» вышит бегунец.

Статичность фигуры Богоматери подчеркивают цветочные архаичные штамбы, выполненные жемчугом на черном бархате. Сочетание красного и черного, гладкой камки и рыхлого пушистого бархата просто великолепно. Эта небольшая пелена, поистине драгоценный памятник древнерусского шитья, является

украшением коллекции лицевых пелен из Суздальского Покровского женского монастыря.

7. Пелена «Богоматерь Одигитрия (Смоленская)» (ил. 41) создана во второй половине XVI века в Суздальском Покровском монастыре (ГИКМЗ, ТК-2562)²¹⁸. Вклад княжны Елены Сисеевой. На среднике подвесной пелены к небольшой моленной иконе по малиновому апласу вышито поясное изображение Божией Матери, голова которой немного повернута в сторону сидящего на левой руке Младенца. Прикреплены на доличном аналогичны рассмотренным ранее памятникам. Мафорий Богородицы вышит вишневой прикрепой швом «черенок», хитон Младенца — светло-коричневой прикрепой швом «ягодка со стежкой», чепец и хитон Богоматери — серебряной нитью голубой шелковой прикрепой швом «ягодка». В доличном имеются упраты, так что выступает фон. Крестчатый нимб Младенца шит швом «городок» светло-коричневой незаметной прикрепой, нимб Богородицы — «клопчиком» незаметной прикрепой, что создает эффект гладкой золотой поверхности, на которой выложен золотной «веревочкой» растительный узор со вставками из красных камней (сохранилось только два). Контуры фигур, складки и детали одежды окружены тонким настилом из белых льняных ниток под жемчуг. По фону средника, зашитому серебром с серой незаметной прикрепой, выполнен рельефный золотой узор «веревочкой» в виде вьюнка и остролистных клейм. В орнаменте помещены три круга с монограммами из бели под жемчуг Богоматери и Христа — «μ ρ θ γ, ι σ χ ς». Средник обшит узкой рельефной золотой полосой, а широкие каймы из того же малинового апласа, что и средник, обрам-

218. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 27–28; Опись Московской Оружейной палаты., д. 17, № 18848.

ленбы с двух сторон полосами белого настила под жемчужное низание. В прошлом каймы были декорированы жемчугом в виде веток с четырехлепестковыми цветами и сердцевидными клеймами по углам. В узоре пятьдесят восемь мелких выпуклых серебряных позолоченных дробничек листовой и крестообразной формы. Об этой пелене упоминает Опись 1597 года²¹⁹.

Средник украшен цепочкой из вьюнков, которая перекликается с цветочными бегунцами на каймах. На нем лоза имеет традиционный вид, характерный для произведений древнерусского шитья, находившихся под влиянием византийской культуры. Такой орнамент обрамляет средник и каймы воздуха со Спасом Нерукотворным и деисусом Марии Тверской 1389 года (ил. 24). Подобное решение мы встречаем в орнаментике напрестольного креста 1576 года из ГРМ (ил. 42). Различие только в том, что на воздухе и на кресте полукринны вьюнка направлены в одну сторону, а на пелене S-образные элементы со смотрящими друг на друга полукринами составляют цепочку. Аналогичный элемент орнамента встречается на наруче из Тверскогоклада XII—XIII веков (ил. 43).

На среднике этой пелены цепочка вьюнков обрамляет образ снизу и по бокам, доходя до плеч Богородицы, а потом следуют остролистные клейма с крестообразным древом жизни внутри. Этот знак переплетается далее с монограммами Божией Матери и Спасителя и переходит во вьюнки над образом. Появление архаичного по форме и по содержанию древа жизни на пелене дает право отнести этот памятник к переходному пе-

219. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 27–28: «... а на пелене вышит золотом да серебром образ пречистые Богородицы по атласу по червчатому, а в венце три жемчуги да два червеца а около пречистые низано жемчугом а около пелены по атласу по червчатому дробницы».

риоду в изображении растительного орнамента, когда он еще не был только красивым узором, а «читался», то есть имел скрытое, сакральное смысловое значение. Заключение древа жизни в овал, от которого на четыре стороны света отходят отрезки, символизирует евангельскую проповедь крестной смерти Христа — искупительной Жертвы за весь мир.

Декор каймы несколько выбивается из исследуемого круга памятников своим растительным орнаментом, более характерным для XVII века. Это дает возможность предположить, что исследуемая пелена среди всего круга произведений, сохранивших орнаментальное шитье на каймах, самая поздняя по изготовлению и отвечает уже зарождающимся новым течениям художественной жизни. Но при внимательном рассмотрении орнаментального ряда можно увидеть трансформированный в цветы архаичный элемент — крин и полукрин.

Появление новых мотивов в орнаментальном шитье связано с тем, что с середины XVI века более активно стала вести торговля с Востоком и Западом, что привело к появлению в Москве большого количества заморских тканей. Они служили как фоном для вышивки, так и вдохновляющим материалом для модных узоров. Но при этом продолжают жить и развиваться архаичные мотивы, которые были «законсервированы» народной вышивкой и дожили, не изменяясь, вплоть до XIX столетия.

Композиция орнамента такая же, как и на предыдущих памятниках — углы заполнены одинаковыми элементами, а на всех четырех сторонах вышивки похожие друг на друга символы. Как и на предыдущей пелене, вертикальные и горизонтальные полосы имеют одинаковый мотив, но из-за того, что горизонтальная

полоса уже, он на ней сжат. Здесь остается тот же принцип — отношение к орнаменту препетное, мастерица боится его изменить.

Рассмотрим угловые элементы. Они схожи с деревом жизни. Так же как и на пеленах (ил. 35, 40), деревья смотрят верхушками наружу от средника. Элементы, из которых состоит это дерево, другие. Первый элемент — цветок, соединяющийся со средником. Это не крин, скорее — колокольчик, но обниз с усами напоминает нам крин, прорастающее семя. Здесь наблюдается смешение архаики и нового растительного узорочья. Из колокольчика вырастают побеги, которые наверху соединяются в три крестообразных уса. А в центре из колокольчика вырастает крестообразное дерево с цветками гранатов. Цветок граната — элемент, пришедший на Русь вместе с восточными тканями, был у себя на родине символом плодородия. На ткани фелони Никиты Васильевича Годунова (ил. 44) хорошо виден цветок граната, выпуканный на восточной ткани. Крестообразная композиция из цветов граната напоминает нам о процветшем кресте и древе жизни архаичных вышивок, но несет на себе отпечаток новых веяний²²⁰. Из ростков, кринов и семян в узор образуются

220. И. И. Вишневская в статье так характеризует художественную стилистику этого времени: «Искусство конца XVI—XVII века, отличавшееся усилением декоративно-орнаментального начала, достигшего своего апогея в узорчье второй половины XVII века, вызвало к жизни и соответствующие способы и формы выражения. Орнамент вышивок в его отдельно взятых элементах становится более конкретным, приближенным к реальной жизни, композиционное и ритмическое построения — более плотными, насыщенными, подчас заведомо усложненными. Сочетание реального и откровенно декоративного начал составляет отличительную особенность русской орнаментальной вышивки рассматриваемого периода. Одним из источников, питавших орнамент вышивки уже готовыми, апробированными и соответствующими новым эстетическим задачам формами, стали привозные художественные ткани. Это была связь, прежде всего видовая, ибо ткачество и вышивка имеют одну и ту

ся символы солнечного цветка, граната, вьюна и дерева жизни. В то же время в узоре появляются черты новой эпохи — распительный орнамент, который можно сопоставить с какими-либо реальными цветами. Это наглядно иллюстрирует и узор нимба Богородицы: та же цепочка вьюнков, но вместо традиционных кринов, завершающих виток, появляется прехлепестковый цветок — трансформированный крин.

В построении орнамента угадывается бегущая волна, на нее нанизаны элементы орнамента, подобное построение мы видим на полях иконы Воплощения XVI века из Костромского музея (ил. 45).

Таким образом, мы имеем на этом памятнике три уровня декорирования: первый — кайма с натуралистическим распительным орнаментом, в котором имеются архаичные знаки — жемчужные кринь и ростки; второй — средник с византийским вьюнком и архаичным деревом жизни; третий — переходный орнамент на нимбе — смесь византийской лозы и прехлепесткового цветка.

Орнаментальная система этой пелены усложнена, но, так же как и предыдущие, подчинена законам симметрии. В первую очередь выступает четырехчастное деление каймы. По углам располагаются деревья жизни, верхушками устремленные наружу. Между ними на каймах бордюры из S-образных веточек вьюна, который едва различим из-за обилия цветов с дробничками и кринов. На среднике бордюры из византийского вьюна, состоящий из архаичных знаков — кринов, соединяющий дре-

же эстетически-утилитарную направленность и один и тот же исходный материал — шелковые и золотные нити. Немаловажными факторами являлись и значительные поступления иностранного текстиля на русский рынок, и широкое распространение его в русском быту» (Вишневская И. И. Реминисценции привозного художественного текстиля в русском орнаментальном шитье XVI—XVII веков. С. 172).

ва жизни около нимбов Богородицы и Младенца, указывая на истинного подателя жизни — Богочеловека. На нимбе Пресвятой Девы вьюнок составлен уже не из архаичных знаков, а из прехлепестковых цветков, что становится новым веянием и перекликается с акафистной темой, где Матерь Божия сравнивается с Неувядаемым цветком. В древо жизни вписываются и клейма с инициалами Богородицы и Ее Божественного Сына.

Пелена вклада княжны Елены Сисеевой в Суздальский Покровский женский монастырь небольшая по размерам. Она выполнена совсем в другой манере, чем остальные пелены монастыря. Характер орнамента каем и средника свидетельствуют о том, что это произведение испытывало влияние другой эпохи, других вкусов. Орнамент его не архаичный, а распительный, причем распительность приобретает реалистические черты (насколько возможно в этом материале). А вот лицевое шитье осталось неизменным. Образ Богородицы очень близок к образу на пелене вклада Венедикты Путиловой. Решение припений, вышивка белков глаз, суставов рук схожая. В золотном шитье заметны повторения предыдущего памятника — те же прикрепы на одеждах Богородицы и Младенца. Венец Матери Божией решен таким образом, как и на пелене Венедикты Путиловой: по веревочке вышит бегунец, только на этой пелене в его узор добавлены утраченные ныне жемчужины и червчатые камни. Надписи вышиты в медальонах, а фон средника полностью зашит серебряной нитью с незаметной прикрепой. Эта пелена очень выразительная, мягкий задумчивый лик Богородицы удивительно гармонирует с густым распительным орнаментом червчатых каем. Маленькие, позолоченные drobнички на каймах прекрасно сочетаются с золотным шитьем средника,

а орнамент средника перекликается с растительным узором полей пелены. Белого цвета белки глаз с мини-мальным припенением придают образу живоподобие, а растительный орнамент каем тоже имеет реалистические черты. Это соответствие каем и средника в выразительных средствах и создает гармонию, которая отличает выдающиеся памятники древнерусского искусства.

Пелена вклада княжны Елены очень трогательна и душевна, неп в ней монументальности и торжественности, она интимна и келейна, но это не умаляет ее достоинств. Образ на пелене личностен, он открывает внутренний мир вышивальщицы, ее молитвенное чувство, душевный настрой, теплоту переживаний. Некоторая наивность образа, недоработки в форме белков глаз и носа не умаляют художественной ценности произведения. Трогательность этой пелены пленяет и завораживает современного зрителя, дает возможность прикоснуться к внутреннему миру вышивальщиц XVI века.

8. Пелена и убрус из убора на икону «Богоматерь Одигитрия» (ил. 5, 46) второй половины XVI века из Московской великокняжеской мастерской вклада царицы Анастасии Романовны (?) в Суздальский Покровский монастырь (ГТГ, инв. 12767)²²¹.

В Описях Покровского монастыря 1597 года пелена упоминается в связи с тем, что она висела под местным образом Одигитрии. Это храмовая икона 1360-х годов «Богоматерь Одигитрия», которую в научной литературе долгое время ошибочно именовали «Грузинской»²²²

221. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 3–4; Там же. Табл. XVII; Якунина Л. И. Русское шитье жемчугом. Рис. 23, 32; Свирин А. Н. Древнерусское шитье. С. 94–98; Стерлигова И. А. Драгоценный убор древнерусских икон. С. 54–56; Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 11.

222. Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 142.

(ил. 5). В Описи монастыря 1597 года подробно описывается многочисленный драгоценный убор к иконе, состоящий из 225 предметов, в том числе и знаменитая пелена царицы Анастасии Романовны (на ил. 5 убор иконы как раз с этой пеленой). О пелене в Описи говорится так: «Да у пречистые Богородицы Государыни царицы и великия княгини анастасии прикладу пелена, а на пелене образ пресвятыя Богородицы вышит золотомъ да серебромъ по червчатой камке, а венец у пречистые Богородицы и у Спасова образа и ризы низан жемчугом а на венец у пречистые богородицы и у спасова образа шестъ яхонтов лазоревых да два камени лалы да три камени тумпазы жолты а около пелены камка черна а на неи плащи серебряны золочены басмянны а на плащах образ Спасовъ да пречистая Богородица да Иван предпеча и избранные Святые а около плащей низано жемчугом а пелена подложена тафта червчатая»²²³. На среднике из червчатой камки вышито изображение Божией Матери Одигитрии. По краю пелены на черной камке выложен жемчужный орнамент с большими вставками. Вставки — плащи серебряные позолоченные с басмянным распительным писанным орнаментом. Подкладка червчатая. Жемчугом же обнизан край средника и наружный край каймы, так что в рамках оказывается и изображение Богоматери с Младенцем, и вся пелена с орнаментальной каймой.

Драгоценные уборы икон практически не сохранились до нашего времени, тем уникальнее представленный убор XIV—XVII веков на икону «Богоматерь Одигитрия» с подвесной пеленой середины XVI столетия вклада царицы Анастасии Романовны (?). Он состоит из венца святости, окружавшего голову, драгоценной «коруны», воспроизводившей известный по писмен-

223. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 3–4.

ным источникам венец княгинь, затем низанное жемчугом «очелбе», «поднизь». Это обычно встречавшийся в древности убор икон.

Одеяние Богородицы украшено накладными драгоценными воротом — «ожерельем», или чаще называемым «ожерельцем», и «опястьями», или «зарукавьями». К венцу Богоматери подвешен различный драгоценный «приклад». Икона была украшена убрусом из червчатой тафты с очелbem и наконечником из синей камки. Убрус весь низан жемчугом с плащами и дробницами, подкладка из лазоревой тафты.

К чудотворной храмовой иконе полагалась еще и пелена повседневная, тоже богато украшенная лицевым и орнаментальным шитьем. По описям 1597 года²²⁴ средник пелены был из червчатого атласа, на котором золотом вышит образ Пречистой Богородицы. Каймы были из лазоревых атласов с жемчужным орнаментом, с плащами и дробницами.

Драгоценный убор иконы «Одигитрия» вклада Анастасии Романовны (?) представляет собой явление незаурядное не только потому, что таких ансамблей практически не сохранилось, но и в силу его большой художественной выразительности. Все элементы ансамбля решены в единой стилистике, соблюдается уравновешенность частей убора, где развитие узора идет от предмета к предмету, дополняя отдельные части. Везде используются одни и те же материалы — позолоченные писменные плашки и жемчужная обнизь. На каймах пелены (ил. 46) орнамент представляет собой жемчужную волну, где между нижними и верхними вершинами вставлены чередующиеся квадратные плашки и круглые розетки, обрамленные жемчугом. Круглые розетки с шестилепестковыми цветами име-

224. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 4.

ют большое сходство с розетками саккоса митрополита Макария 1549 года (ил. 47). Это часто встречающийся на пеленах солнечный цветок. Из квадратных плашек и розеток прорастают на четыре стороны кринь и полукринь. Это крестообразная четырехчастная композиция из расходящихся кринь является устойчивой идеограммой, которая встречается на разных предметах декоративно-прикладного искусства еще в домонгольскую эпоху. Схема композиции однообразна: от центра (круга, квадрата) отходят во все четыре стороны ростки, кринь. Этот орнамент, имея магическую символику, начинает переосмысливаться под воздействием христианства, как распространение животворящей силы Креста на все стороны света. Такая идея воплощена в некоторых дробницах саккоса митрополита Алексия²²⁵ (ил. 31). На плашках пелены Анастасии Романовны внутренняя часть четырехчастной композиции тоже состоит из ростков и, как на саккосе, имеет внешний уровень обороны с четырех сторон, а после жемчужной окантовки появляется еще один ряд обороны — жемчужные отростки, некоторые из них переходят в волну, соединяющую все плашки.

Из наверхней волны в сторону середины и к краю пелены выходят кринь с растительным орнаментом. Углы пелены составлены из тех же плашек таким образом, что центром является квадрифоль, вниз расходятся кринь, вверх ромбы, а к середине и наружу пелены — кринь. Эта композиция очень напоминает угловые элементы пелены Анастасии Романовны 1550 года (ил. 58). Здесь можно увидеть тот же знак —

225. Саккос митрополита Алексия подробно исследован в работе: Макарова Т. И. Древнерусское наследие в ювелирном деле ранней Москвы. XIV век.

древо жизни. Все знаки на кайме этой пелены посвящены символике плодородия.

Рассмотрим теперь вышивку полотенца — убруса (ил. 5). Убрус — длинная полоса тафты вишневого цвета — род полотенца с концами, низанными жемчугом по лазоревой камке. Средняя часть называется очельем и приходится над головой Богоматери на иконе, концы убруса свисают по бокам иконы. В изданной В. Т. Георгиевским Описи 1597 года Покровского монастыря в Суздале упоминается убрус²²⁶. Его очелье состоит из очень похожих друг на друга четырехугольных плашек, обнизанных жемчугом, которые выстроены цепочкой с расходящимися ветвями с листовидными плашками. Основные знаки — ромб, розетка, полукрины, очень похожи на элементы орнамента пелены. Эти выстроенные вертикально в ряд цепочки из ромбов обрамлены горизонтальными жемчужными линиями сверху и внизу. А сверху вышиты еще и жемчужные треугольники. Таким образом, можно трактовать рисунок очелья как древо жизни, плодоносящее под благодатным небесным дождем. Из позолоченных плашек составлены символы орнамента — древо жизни, фигуры, напоминающие рожаниц, череда четырехчастных ромбов на концах убруса. Орнаментальная система убруса очень сложна и насыщена. Она состоит из нескольких зон. Нижняя зона — концы убруса — это два ряда четырехчастных ромбов, между которыми помещены цепочки из ромбов — древа жизни. Нижняя зона символизирует землю, на которой находится плодоносящее засеянное поле, место подземное, оно чередуется

226. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 4: «Да государыни ж царицы и великие княгини Анастасии прикладу над чудотворным образом убрусец тафта червчата и чело и наконешники камка синя а убрусец весь низан жемчугом с плащи и с дробницами и подложен убрусец тафтою лазоревую».

ся с древами жизни. Все это свидетельствует о земле-плодоносящей. Далее идет пространство, наполненное жизнью, где находятся фигуры, напоминающие рожениц, и наверху убруса расположены цепочки ромбов — древа жизни, а над ними треугольники — дождевые облака, небесный оплодотворяющий землю дождь.

Стилистика орнамента иконника очень близка к епитрахили митрополита Петра (ил. 18). Епитрахиль, один из самых ранних сохранившихся в русском орнаментальном шитье памятников, была выполнена в 1326 году²²⁷, в год приезда митрополита в Москву. Основной элемент вышивки епитрахили — древо жизни, по своему трехчастному построению, форме дробниц, четкой графичности жемчужного шитья аналогичен элементам очелья иконника. Наличие дробниц с изображением святых и их размещение именно на верхней — «небесной» части древ служит утверждением христианских догматов. Художественный ряд на этой епитрахили говорил доступным для понимания языком средневекового человека, для которого мир был наполнен мистическим знанием, где нет места материализму. Устройство мира в его трехчастности было законом для человека, а все его части освящались пришедшим в мир Спасителем.

Убрус выполнен из червчатой тафты, а очелье и наконечники из синей камки, подкладка — лазоревая тафта. Свисающие концы полотенца выложены сложным узором из жемчуга. В чередующихся плашках, обнизанных жемчугом, угадывается орнамент, очень напоминающий орнаменту народных полотенцев с небесными рожаницами посередине и древами жизни внизу. Эти символы отсылают к вышивке пелены из Суздальского Покровского монастыря (ил. 48). А закан-

227. Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 85.

чивается вышивка полотенца горизонтальным орнаментом, составленным из плашек, крестов, имеющих большое сходство с орнаментикой саккоса митрополита Макария.

Богатая орнаментика драгоценного убора иконы «Одигитрия» несет в себе не только выдающуюся художественную и историческую ценность, но и глубокую семантику, от прочтения которой во многом зависит понимание мировоззрения человека времен Ивана Грозного, когда древние верования не были полностью забыты и орнаментика «читалась», а не была просто красивым узорочьем.

Вышитые подвесная пелена и убрус составляли ансамбль в цвете, единстве приемов и материалов вышивки. Драгоценные позолоченные плашки в жемчужной обности, шитые по черной камке, обрамляли средник пелены, на убрусе они были нашиты на лазоревую камку — все это создавало богатый колорит памятника и его стилистическое единство. Образ Божией Матери с Младенцем очень проникновенен, и, несмотря на упрямство в личном, перед нами предстает царственный, скорбный лик Богородицы и прогательный, по-детски нежный лик Ее Божественного Сына. Небольшие погрешности в прориси не умаляют достоинств, а придают ей непосредственность и наивность. Большие глаза Богоматери проникают в самое сердце молящегося и откликаются на его молитвенное вздыхание. Благородство цветowych сочетаний — червчатой камки средника и черных каем, золопа плашек и блеска белого жемчуга, лазоревых наконечников убруса с плашками и жемчугом — являет райскую красоту и напоминает о красоте Неба. Мастерицы не боялись использовать для вышивки открытые цвета, они умели их прекрасно сочетать, добываясь высокой художественной выразительности произведения,

его поржественного царского звучания. По сохранности шитбѣя пелены и всего драгоценного убора, по богатству материалов, высокой технике шитбѣя, выдающимся художественным достоинствам можно поставить этот памятник в ряд выдающихся произведений лицевого и орнаментального древнерусского шитбѣя.

9. Пелена «Богоматерь Иерусалимская» (ил. 48) второй половины XVI века, из Троице-Сергиевой Лавры (СПГИ-ХМЗ, инв. 679)²²⁸.

На среднике красного апласа помещено изображение Божией Матери Иерусалимской. Хитон Спасителя вышит швом «клопчик» малозаметной светло-коричневой прикрепной нитью, рубашечка — серебряной нитью с голубой прикрепой «ягодкой», мафорий Богоматери — «клопчиком» золотной нитью с малозаметной вишневого прикрепой. Часть мафория на плече, за рукавях, чепце и деталях одежды вышита серебряной нитью «клопчиком» с малозаметной прикрепой, нимбы Богородицы и Младенца — золотной нитью швом «городок». Каймы шитбы на черном бархате, орнамент вьюнок — серебряной пряженой нитью «по веревочке». Верхушки и середина волны образуют окошечки, зашитые золотной нитью швом «клопчик».

По самой ранней монастырской Описи 1641 года, составленной по приказу царя Михаила Федоровича, которая, к сожалению, редко сообщает имена вкладчиков, но дает обстоятельное описание предметов, пелена находилась среди различных вещей²²⁹.

228. Клитина Е. Н. Вкладные книги Троице-Сергиева монастыря // ТОДРА. Л., 1971. Т. XXVI. С. 287–293; Переписная книга Троице-Сергиева монастыря разной церковной утвари 1701 года. ЦГАДА, фонд 273, оп. 1, ч. 1, ед. хр. 27; Маясова Н. А. Художественное шитье. С. 130. Табл. 156; Манушина Т. Н. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. С. 92. Рис. 33.

229. Маясова Н. А. Художественное шитье. С. 130: «Пелена а на ней образ пречистые Богородицы Тихвинские шит золотом подписи у пречистые звезды

Основными элементами — знаками орнамента этой пелены являются полукринь и овалы. Полукринь вышит золотными нитями «в прикреп» «по веревочке», овал — центр зашит золотными нитями «в прикреп» «клопчиком» незаметной прикрепой, а обведен таким же образом, как и полукринь. Всего два знака этой пелены составляют вьюн и древо жизни, образуя бордюр вокруг лицевого средника.

Орнаментальная система здесь выстроена в традиционной для пелен манере — по четырем углам расположены древа жизни, несущие сразу на все четыре стороны света, корнями они соприкасаются со средником, верхушки уносятся наружу — это четырехчастная композиция. Между древами жизни свободно извивается виноградная лоза, состоящая из цепочки солнечных овалов, в стороны ответвляются полукринь, составляя бордюр. Цепочка из овалов с полукринами тоже может трактоваться как древо жизни. Таким образом, здесь идея плодородия усиливается многократным повторением древних знаков.

Похожую композицию мы уже встречали на пелене Одигитрии вклада Анастасии Романовны в Суздальский Покровский монастырь (ил. 46). Та же волна, обрамляющая средник, только не позолоченных серебряных плашек, их имитируют вставки под чеканное дело из золотных ниток, уложенных швом «клопчик». Вьюн на каймах этой пелены имеет византийское происхождение и аналогичен по рисунку орнаментальному бордюру на воздухе 1389 года Марии Тверской (ил. 24). Отличие — в направлении ростков, которые внизу волны направляются друг от друга, а на гребне расположены лицом друг к другу. По углам пелены вьюн пре-

жемчужные около пелены кайма шито золотом и серебром на чеканное дело по черному бархату подложена дорогами желтыми».

вращается в древо жизни, имеющее разветвления наверху, в области небесной, в середине — земном слое, а вот корней у древа нет. Все элементы орнамента обведены золотной нитью швом «веревочка». Вьюн — пипичный элемент византийского орнамента, несущий в себе символику плодородия. В христианстве он соответствует виноградной лозе из притчей Спасителя. В древнерусском искусстве он был излюбленным элементом декоративного украшения.

Эта небольшая пелена по своему мастерскому исполнению может быть отнесена к выдающимся произведениям лицевого и орнаментального шитья. Отличительной особенностью памятника является то, что технические средства прикрепного золотного шитья очень невелики, разнообразие швов небольшое, выбраны самые простые швы — «клопчик», «ягодка», «городок». И это не в силу того, что мастерица плохо владела золотным шитьем, оно намеренно скромно, что соответствует главной задаче — не отвлекать от центра композиции — ликов, а они как раз выполнены виртуозно. Мастерица практически не искажала прорись, что достаточно редко встречается на произведениях шитья. Четкость, изящность, грамотное наложение припений, пластичность стежка — все это придает лику Богородицы удивительно нежное звучание. Поворот головы, мягко очерченные руки сообщают пелене задушевность и лирический настрой. Рисунок вьюна на кайме активный и гибкий, но он не противопоставляет себя среднику, а органично его обрамляет. Самое светлое пятно пелены — лик Богоматери, он притягивает к себе взоры молящегося, направляя его на личный, интимный разговор с Божией Матерью.

10. Пелена «Богоматерь Владимирская» (ил. 49). Конец XVI — начало XVII веков (СПГИХМЗ, инв. 677)²³⁰.

На среднике из красного апласа вышито изображение Богоматери Владимирской. Вокруг средника располагается орнаментальная кайма, шипая пряденым золотом и серебром «по веревочке» на зелено-голубом апласе. Узор распительного-геометрического из чередующихся несложных штамбов, ромбовидных и вертикальных прямых с Y-образным завершением. Штамбы пересечены прямой линией, параллельной сторонам каймы. Средник с орнаментальной каймой нашит на кусок составной ткани: песочная камка, малиновый золотный аплас, голубой ситец. В Описи 1641 года (л. 132 об.) среди различных вещей упоминается и эта пелена²³¹.

Орнаментальная система этой пелены проста: на центральную линию нанизаны чередующиеся друг с другом два знака — ромб с крючками и расходящиеся от центральной линии Y-образные верхушки, которые очень похожи на предыдущую фигуру, только не хватает кончиков, стремящихся к центру и нет ромба посередине. Ромб с крючками составлен из ромбов и полукринов. Из мотива складывается бордюр, со струной по центру, параллельной линии средника. Ромб с крючками, вышитый на пелене в графическом изображении, аналогичен рисунку 24 (ил. 27), а второй мотив орнамента напоминает рисунок 8 (ил. 27), что говорит о его принадлежности к символу «ромб с крючками» — раннеземледельческому культовому символу. Композиция из нанизанных на ось ромбов с крючками является цепочкой ромбов, которые уже могут обозначать древо жизни. Появление знака ромба с крючка-

230. Маясова Н. А. Художественное шитье. С. 100.

231. Там же. «Семь пелен на них образ пречистые Богородицы Умиление да Казанские шиты золотом около пелен семь кистей з золотом». С. 100.

ми, составление из него композиции, представляющей собой древо жизни, символизирует в контексте христианского произведения — подвесной пелены под икону — представление о Спасителе, поспрадавшем на древе. А отдельный символ — ромб с крючками, который в древнейшие времена прочитывался как знак плодородия, в данном контексте представляет засеянное словом Божиим поле. На пеленах эти знаки окружают Богоматерь и Ее Божественного Сына, указывая на благодатный источник жизни.

Эту небольшую пелену можно назвать типичной для своего времени. Созданная на рубеже XVI и XVII веков, она выполнена в традициях уходящей эпохи: средник обрамлен распространенным в XVI столетии раннеземледельческим культовым орнаментом. Пелена небольшая, и для увеличения размера еешили на кусок материи, составленный из дорогих тканей, по низу пустили кисти, и в таком виде она служила подвесной пеленой. Сочетание красного апласа с золотной вышивкой средника и лазоревого апласа с золотным узором каймы очень празднично и колоритно. В древнерусском шитье это традиционное сочетание. Белый и лазоревый — излюбленные цвета русского народа. В сочетании голубого неба и алого солнца заключается мировоззрение народа, богословское осмысление цветов. Голубой цвет — это знак Небесного посланника, а красный — его искупительная жертва за весь мир. Это цвета Спасителя и его Матери.

Орнаментика пелен с изображением Божией Матери на среднике представляет собой однородное явление. Построение орнамента идет по двум категориям симметрии — розетки и бордюры, основные элементы: крин, ромб, розетка, треугольник, являются излюбленными для всего древнерусского декоративно-приклад-

ного искусства. Символы, присутствующие на каймах архаичны — это древо жизни и ромб с крючками, вьюн же является евангельской виноградной лозой. Семантика узорочья подчинена идеям плодородия, что заново прочитывается в исследуемое время, соотносясь с христианским вероучением.

Пелены с Голгофским Крестом на среднике

1. Пелена «Голгофский Крест» второй половины XVI века из Суздальского Покровского монастыря²³² представлена на ил. 50. По описанию В. Т. Георгиевского, пелена имеет фоном червчатый атлас, на котором прекрасно сохранился низанный жемчугом орнамент со вставками, шитыми прикрепом серебряными нитями. Прикреп серебряного шитья — «косой ряд», жемчуг низан по бели. На среднике помещено изображение Голгофского Креста, который состоит из вышитых серебряной нитью «в прикреп» кругов, заключенных в жемчужную обнизь. Средник окружает кайма растительного жемчужного орнамента. Пелена к концу 20-х годов имела хорошую сохранность.

На верхней и нижней каймах по центру расположен стилизованный цветок пиона, верхушками обращенный к среднику. От него по обе стороны вниз расходятся усики, а внизу цветка они загибаются вверх. Лепестки цветка обнизаны жемчугом. Черешок, на котором держится цветок, расходится в стороны, продолжая рисунок веточек, и в этом же месте пара жемчужин направляется вовнутрь, образуя корешки. Этот цветок, несомненно, уже отражает новую традицию реалистических правых узоров, поэтому выполнение пелены можно предположительно отнести к концу XVI века. Но черты архаики еще остаются в его декоре. Цветок имеет трехчастное деление: нижний ярус — корешки, относится к загробному миру, нижние

232. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 19–20. Табл. X. Рис. 3. Более поздних публикаций этого памятника не было. В настоящей работе привлечение этих памятников из работы В. Т. Георгиевского необходимо для анализа орнаментики каем подвесных пелен XVI века. Здесь и далее.

усики — мир настоящего, а верхний ярус с расцветшим цветком и усиками, расходящимися в стороны, уходит в мир небесный, где все расцветает и где нет «ни болезни, ни печали, ни воздыхания». Этот цветок можно отнести к трансформированному крину. Далее от цветка волною расходятся ветви с усиками, которые располагаются симметрично, нижние наружные усики сами становятся ветками, от которых тоже отходят усики, на конце расцветает крин, имеющий традиционные архаичные черты. По углам ветка заканчивается бутоном, тоже с крином. Похожее построение орнамента мы встречаем на иконе «Воплощение» XVI века (ил. 45) — на волне, имеющей S-образную форму, нанизаны усики, а окончания волны оформлены в виде цветка.

Левые и правые каймы имеют в своем узоре при цветка-крине, средний из которых вершиной направлен к среднику пелены, а два крайних наружу. У крайних цветов усики, исходящие из верхушки, состоят из трех элементов, имеющих сходство с крином, а веточки, служащие переходом от цветка к цветку, состоят из пяти, а не четырех, как внизу, элементов и все при этом одинаковые.

Орнамент на этой пелене составлен из архаичных ростков и кринов и усложненных, более натуралистических цветов-кринов и солнечных кругов золотного шитья «в прикреп» «косой ряд» с жемчужной обводкой. Из солнечных кругов составлен символ — Голгофский Крест, а из остальных знаков — вьюн. Мотивом орнамента является виноградная лоза, которая оплетает всю кайму, образуя бордюр пелены.

Орнаментальная система этой пелены своеобразна, она включает в себя архаичный пласт орнаментов с крином и ростками и трансформированными кринами, похожими на пионы с бутонами. Располага-

ясы на традиционном византийском фоне, они очень симметричны. Элементы орнамента попеременно вырастают от средника к наружному краю пелены. Бутон здесь некоторым образом напоминает архаичную почку, крин, символизируя начало жизни. Категория симметрии — бордюр из фона и четырехчастная композиция из бутонов по углам пелены, они своими верхушками обращены вовне, охраняя от внешнего зла. Голгофский Крест, составленный из солнечных кругов, является орудием нашего спасения. Он произрастает в вечную жизнь, а здесь на земле является только семенем, почкой для жизни вечной. Второй пласт орнаментики — цветочный: пышные цветы и бутоны, в которых угадываются кринь, симметрично располагаются на каймах. Средние — обращены верхушками к среднику, на верхних и нижних каймах они единственные. На левой и правой кайме они центральные, а по бокам цветы расположены верхушками наружу. Богатые цветы символизируют Небесное Царство, райский сад.

Реалистичностью правного узора кайма этой пелены напоминает пелену с изображением Богоматери Одигитрии на среднике из Суздальского Покровского монастыря (ил. 41), атрибутируемую второй половиной XVI века. А Голгофский Крест очертаниями близок среднику пелены из Ростова Великого (ил. 51), лишь материал различный, в нашем случае — это серебряное прикрепное шитье.

2. Пелена «Голгофский Крест» (ил. 51) середины XVI века из Ростова Великого (?), происходит из Суздальского Покровского монастыря (ГИКМЗ, ТК-2510)²³³.

На выцветшем среднике из красной камки изображение Голгофского Креста, выполненное из круглых

233. Лицевое шитье // Русское художественное шитье XIV — начала XVIII века. Кат. 44.

серебряных позолоченных дробниц, обведенных льняным шнуром, служившим ранее основой жемчужного шитья в две пряди. Около Креста вышита монограмма Христа. По углам средника — дробнички с упрощенной жемчужной обнизью с крестообразным навершием. Кайма из голубой камки. На ней двенадцать крупных басменных дробниц в форме квадрифолей с изображением ростовского митрополита Исаяи, чередующихся с орнаментальными штамбами из двух пар рогообразных завитков и круглой дробницы в центре. Жемчужная обнизь оконтурена жгутиком из золотных пряженных нитей. Прямоугольные изображения святителя вписаны в форму, которая напоминает крест. Интересная особенность вышивки этих повторяющихся мотивов — горизонтальные и вертикальные верхушки квадрифолиев со святителем упираются в наружный и внутренний край каймы, и этот мотив для вышивальщицы был очень важен, так как для его исполнения жертвовали жемчужной обзью средника и каймы. В местах соприкосновения, когда не хватало места для жемчужины, мастерица применяла золотный жгут для обрамления каймы. По углам пришиты треугольные дробнички, обведенные жемчугом.

Мотив орнамента с круглой дробничкой в центре и расходящимися вверх и вниз (на вертикальных каймах — влево и вправо соответственно) усиками представляет собой ромб с крючками, древний раннеземледельческий культовый знак плодородия. Языческая интерпретация этого знака на пелене неуместна по двум причинам: во-первых, средник с Голгофским Крестом указывает на христианскую символику крестных страданий Сына человеческого, а во-вторых, ромб с крючками перемежается с дробницами, имеющими на себе изображение ростовского святителя Исаяи. Вер-

нее всего, мы видим здесь наполнение старого знака новой семантикой, где православный святытель сеет Слово Божье среди местных угро-финских племен, к XVI веку уже крещеных, но их языческое мировоззрение не было до конца еще изжито. Похожий элемент — ромб с крючками мы встречаем на иконе «Владимирская Божия Матерь» XVI века (ил. 52), что свидетельствует о повсеместности распространения этого символа в древнерусском искусстве.

Орнаментика пелены проста, но при этом она изобилует знаками: полукрин, круг, треугольник, семя и квадрифоль, они составляют символы: Голгофский Крест, ромб с крючками и крест. Чередование ромбов с крючками и квадрифолей представляет собой мотив, символы образуют розетки.

Художественной особенностью этой пелены является строгая статичность рисунка, его графичность и симметрия. Небольшое по размерам произведение производит впечатление монументальности за счет крупных (по сравнению с размером памятника) элементов. Нет ничего лишнего, отвлекающего. Произведение цельно, взгляд не рассеивается на мелкие детали. Основное внимание прилипается к среднику, который скуп в своих составляющих, но при этом прекрасно уравнивается насыщенными крупными элементами каймой. Голгофский Крест несколько поднят вверх, что сообщает композиции средника некоторую неустойчивость, но вместе с тем и воздушность. Использование в вышивке средника и каймы одинаковых круглых дробниц соединяет кайму со средником, придает гармоничность всему произведению.

3. Пелена «Голгофский Крест» второй половины XVI века из Суздальского Покровского монастыря²³⁴ (ил. 53).

234. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 19–20. Табл. X. Рис. 4.

По описанию В. Т. Георгиевского, низанная жемчугом пелена имеет фоном желтую тафту, на которой сохранилась белль под низанный жемчугом орнамент с шипыми по настилу серебряными нитями вставка-ми, некоторые из них с канителью, образующей рельефную поверхность, и с многочисленными камнями по всему полю пелены. На среднике помещено изображение Голгофского Креста, который состоит из контура, шипого белью под жемчуг, а центральная часть состоит из вышитых серебряной нитью по настилу овалов, заключенных в жемчужную обнизь, которая плетенкой обнизывает их и украшена разноцветными камнями. Средник декорирован жемчужным орнаментом.

На поле каймы вышит стилизованный раститель-но-геометрический орнамент: вьюн, обрамляющий сред-ник в виде ромба, его вершины остриями направлены внутрь — к среднику. В навершиях помещены древа жизни, на ребрах расположены листья, направленные навстречу друг другу, затем — стилизованный цвет-пок — древо жизни, далее — опять встречные листки, и после этого стебель упирается в следующее древо. Рисунок каймы этой пелены симметричен и графичен, нет ни одной лишней детали, даже камни, на первый взгляд кажущиеся хаотично набросанными по полю каймы, на самом деле выложены в строгом порядке, симметричном относительно элементов рисунка.

Этот орнамент интересен тем, что является пере-ходной формой от архаичных геометризованных древ жизни к стилизованному цветочному орнаменту. С одной стороны, древа жизни на этой пелене сохраня-ют древнюю трехчастную структуру, где есть корни, уходящие в мир потусторонний, пышная крона, кото-рая раскинула свои ветви с большими листьями в ми-ровом пространстве земной жизни, выпягивающиеся

к небесной сфере, в углах пелены стилизованные кринь — цветы с расходящимися от ствола листьями, а на горизонтальных и вертикальных каймах — ромбы с листиками, расходящимися от боковых вершин, напоминающие ушки. В последних элементах есть что-то антропоморфное: корни благодаря вышивке по настилу имеют некоторую толщину и напоминают расставленные ноги, центральные листья — раскинутые в разные стороны руки, а верхний элемент напоминает голову. В этом элементе можно предположить образ великой богини, как, например, на полотнце Вологодского музея (ил. 54). Характерная деталь изображения народных вышивок — высоко поднятые руки, что и прослеживается на элементах каймы. Форма несколько другая, что обусловлено техникой исполнения, более расплывчатая, но в целом образ остается, напоминая одновременно и стилизованный цветок. Он в контексте Голгофского Креста на среднике может быть трактован как символ рая, небесной распительности. В то же время образ древа жизни в христианстве напоминает об искупительной жертве Спасителя за весь мир. И трехчастность древа жизни толкуется в данном случае как спасение всего мироздания: вывод праведников из ада преисподнейшего символизируют корни, проповедь христианства по всему миру — ветви, охватывающие все мироздание, и третий, небесный уровень — плоды, цветы — это преуготовленные для праведников небесные обители.

Узор каймы можно разделить на три основных структурных элемента: первый — линия, жемчужные обводки и стебель, второй — листочки, третий — цветы и большие листья. Все они в своей группе объединены общей техникой выполнения и формой. Первый — линии, очень графичные, состоящие из жемчужной обни-

зи, к сожалению, утраченной, но легко представить, как ее драгоценный блеск на гладкой шелковой поверхности украшал произведение, линии упруги и пластичны. Второй элемент — это листочки, которые располагаются на осевом стебле и окружают центральный элемент — древо жизни. Они исполнены в технике серебряного шитья по настилу, обведены жемчугом. В такой же технике решены спилизованные корни у древ и листки на их верхушках. Третий элемент — большие листья и спилизованные цветы. Они заполнены пришитой в шахматном порядке канителью и обведены жемчугом. Знаки орнамента средника — овалы, зашитые золотной нитью «в прикреп» по настилу, обшиты мелким жемчугом, а ромбы, обшитые жемчугом, образуют Голгофский Крест. Знаки каймы — кринь и ромбы составляют древо жизни и великую богиню. Соединенные стеблем они, спановаясь вьюном бордюра пелены. По углам древа жизни образуют четырехчастную композицию, которая оживотворяет все стороны света.

Художественной особенностью данной пелены является хорошо продуманное гармоничное сочетание геометризованного Голгофского Креста средника и свободной линии орнамента каймы. Композиционно это достигается орнаментальным крестом. Контур креста выполнен четкой графичной жемчужной обнизью, а внутри он украшен изящной витой жемчужной же линией, обрамляющей зашитые серебром без прикрепа овалы и четырехугольные камни. Это заполнение связывает плавные линии орнамента каймы и гармонизирует средник с полями. Некоторая тяжеловесность архаичных форм орнаментики каймы искупается плавностью линий и воздушностью вышивки. Канитель, заполняя элементы орнамента, выглядит ажурной сеточкой, и поэтому достаточно крупные и

несколько неуклюжие формы превращаются во что-то легкое и эфемерное.

Эта небольшая скромная пелена при ближайшем рассмотрении пленяет своей гармонией, графичностью и ясностью композиции, и, несомненно, ее можно сопоставить в один ряд с выдающимися памятниками древнерусского орнаментального шитья.

4. Пелена «Голгофский Крест» (ил. 55) второй половины XVI века из Суздальского Покровского монастыря²³⁵. По описанию В. Т. Георгиевского, это низанная жемчугом пелена, на среднике из красного атласа которой вышит Голгофский Крест, а орнаментальные жемчужные поля выполнены по черному бархату. На дробницах иконографические изображения. Средник обрамлен жемчужной обнизью.

Голгофский Крест средника составлен из розеток с изображениями святых в жемчужной упрощенной обниси. Орнаментика каймы составлена из ромбических плашников, треугольников, бупонов, семян, кринов и полукринов, соединяясь, эти знаки образуют древо жизни и ромб с крючками. Чередование этих символов становится мотивом розеток. Угловые и центральные ромбы с крючками образуют четырехчастную композицию. На каждой кайме строго симметрично расположено три ромба, и между ними два дерева. Центром ромба с крючками является квадратная дробница — розетка с выдавленным четырехлепестковым цветком. Розетка, начиная с древнейших культур Востока, была знаком солнечных богов. Она очень близка к цветку, что символизирует связь животворящих солнечных лучей и произрастание цветов и трав. Из восьми элементов не сохранилось три. От квадратной

235. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 20. Табл. XI. Рис. 1.

дробницы, обведенной ниткой мелкого жемчуга, отходят восемь лучей. Вертикальные и горизонтальные у центра имеют крючки, особенность этих крючков в том, что их расположение обратно стандартным (ил. 27, рис. 34). Другие четыре луча, расходящиеся наискосок, заканчиваются обычными крючками, на концах которых вставленные оконтуренные жемчугом маленькие дробнички, а из вершечек вырастает бугор с овальной, обведенной жемчугом дробничкой. Такая интерпретация древнейшего знака в шитье встречается на пелене «Одигитрия» (ил. 33). Между ромбами с крючками помещено древо жизни, выполненное по мотивам основного элемента — ромба с крючками. Древо имеет четкую трехчастную структуру. Крона и корни симметричны относительно центра — пересечения горизонтального и вертикального луча. Сначала от центра по обеим сторонам расположена треугольная дробница с жемчужной обшивкой.

По горизонтали от центра в разные стороны расходятся симметричные элементы: двойные крючки, ближайшие к центру — небольшие, следующие — большего размера с ромбовидной дробничкой посередине.

Знаки «ромб с крючками» по углам каймы усилены проекратно. Это число, священное для христианства — число Троицы. Ипак, первый слой — внутренний, это позолоченная дробница с писанным знаком «ромб с крючками», выполненный в изящной пластической манере, от него вертикально и горизонтально отходят кривые, а в третьем, последнем слое, под углом к предыдущему выходят еще более мощные ростки, упирающиеся в сердцевидные розетки с растительным писанием. На боковых краях ромбы имеют внутри треугольные дробницы.

Похожий рисунок вышит на концах убруса XVI века (ил. 34), который происходит из мастерской Суздаль-

ского Покровского монастыря. Здесь повторяется знак «ромб с крючками», столь типичный для произведений народной вышивки. То, что этот орнамент мог прийти из народной счетной вышивки, когда вышивальщица, выполняя вышивку бумажной (льняной) нитью, руководствовалась счетом ниток холста, обусловило его четкость и геометричность. Округлость жемчуга привнесла в строение орнамента плавность формы, но при этом характер композиции сохранился.

Художественной особенностью данной пелены является великолепное сочетание графичности рисунка орнамента и колористического решения в материалах. Сочетание червчатого апласа средника, на котором в жемчужной обнизь были пришиты позолоченные дробницы с изображениями святых, и черного бархата с архаичным жемчужным орнаментом и позолоченными дробницами придает пелене драгоценный нарядный вид. Гармонично заполнение пространства крупными дробницами средника, алый цвет фокусирует взгляд, а черный пушистый бархат с плотно заполненным жемчужной обнизью рисунком собирает drobный орнамент в единое целое. Густое наполнение полей памятника уравнивается крупными, тяжелыми дробницами средника, а сочетание красного цвета средника, на котором особо значимо выглядит крест, и черного бархата каем с белым сверкающим жемчугом особо контрастно и празднично.

5. Пелена «Голгофский Крест» (ил. 56), середины XVI века из Московских царских мастерских (ГИКМЗ, ТК-2516)²³⁶. Средник пелены из красной камки, на нем низано жемчугом изображение Голгофского Креста с копием, простью, «головой Адама», с соответствующими над-

236. Маясова Н. А. Лицевое шитье. Кат. 43; Якунина Л. И. Русское шитье жемчугом. С. 74–76. Рис. 33.

писями, шипыми ранее сплошь жемчугом. Каймы изгопвленны из вишневого атласа с шипбем, выполненным льняным шнуром, который служил основой для жемчужного низания. На кайме — узор из густо расположенных переплетающихся растительных ветвей с отростками, усиками, завитками, образующими по сторонам небольшие фигурные клейма. По контуру шипбья — жгуттик из золотных пряденых нитей.

Орнаментальная кайма этой пелены представляет собой насыщенный растительный орнамент. Усики, ростки и веточки, переплетаясь, плотно заполняют все поле каймы, не оставляя практически места для фона. На первый беглый взгляд кажется, что они располагаются хаотично, но если внимательно присмотреться, то видно, что структура рисунка подчинена определенному внутреннему ритму. Основные элементы орнамента традиционны для древнерусского декоративно-прикладного искусства — это ростки, кринь и полукринь. Голгофский Крест выполнен целиком из жемчуга. Из знаков составлены разновидности древ жизни. Чередование угловых и центральных древ создает мотив орнамента, составляя розетки. Древа жизни располагаются симметрично. Эти восемь древ жизни разделены на две группы — четыре диагональных, четыре горизонтальных и вертикальных, различаются эти группы только верхушками, остальные элементы у них схожи.

Орнаментальная система каймы сложная и насыщенная. Древа жизни, расположенные по диагонали, верхушками упираются в средник пелены, а корневой системой — во внешнюю кайму пелены. В этом орнаменте мы видим максимально разработанный элемент древа жизни. Он имеет три яруса: корни, сердцевину и ветки. Корневая система, символизирующая, по древним представлениям, попусторонний мир, состоит

из трех элементов, которые соответственно разделяются еще на три. В построении орнамента на этой пелене постоянно вычленяется трехсоставность. Древа разделяются на три уровня мироздания, ростки и корни делятся на три ответвления. Здесь постоянно присутствует идея прочности мироздания, древнейшего представления, которое в христианстве превратилось в учение о Святой Троице.

Возвращаясь к изображению диагональных древ жизни, отметим, что средняя часть мира земного заключена в жемчужную обводку, в которой тоже находится еще одно древо жизни. А в нижней части из корневой системы, которая образует ромб, отходят пышные веточки, делящиеся на отростки и ростки, переплетающиеся с другими деревьями. Хорошо прочитывается и верхняя часть древа — крона, произрастающая в мир горний, она тоже имеет сложную структуру разросшихся ветвей с ростками. Эти древа жизни образуют четырехчастную композицию, которая несет еще защитную функцию на все четыре стороны света.

Несколько иной вариант представляют древа, располагающиеся по горизонтали и вертикали, они создают другую группу древ. Их верхушки тоже обращены к среднику, а корневая система к внешней стороне пелены. Корни у этой группы выглядят скромнее, им нет места для пышных разветвлений. Сердцевина имеет два ростка в противоположные стороны. От верхней части сердцевины вверх отходят две ветви, образуя вместе с центральной частью пышную крону. Она имеет трехчастную структуру, средняя часть в виде расчески с пятью ростками, направленными вверх, двумя — вниз, боковые ростки разветвляются на три отростка, верхний из которых тройной, а другие двойные.

Эта пелена своим орнаментальным решением декларирует молящимся идею мироздания. Центром его является крестная смерть Спасителя, символом которой стал изображенный на среднике Голгофский Крест. Орнаментальная кайма пелены не только является красивым узорочьем с хаотично пришитым жемчугом, но и служит продолжением зримого воплощения идеи мироздания. Изображение древа жизни, которое в христианскую эпоху заменяется крестом, несет в себе древнейшие представления о прочности устройства вселенной, что находит подтверждение в учении о Святой Троице. Таким образом, скромная орнаментальная пелена из Суздальского Покровского монастыря становится программным произведением, которое, украшая иконный образ, сообщает молящимся глубочайшие и древнейшие представления об устройстве мира.

Эта пелена по размерам достаточно большая, и со своим затейливым жемчужным орнаментом она, несомненно, являлась богатым украшением какого-то местничимого образа в Покровском храме Суздальского Покровского женского монастыря. На пелене много жемчуга, на первый взгляд, он хаотично разбросан по всей кайме, но, немного приглядевшись, ясно понимаешь, что рисунок орнамента затейлив и сложен, и ты начинаешь мысленно его распутывать, невольно замороженный жемчужным сиянием. Жемчужная обнизь пелены создает впечатление тканого жемчужного узора, настолько плотно зашита жемчугом вся поверхность каем.

Имея неоспоримые художественные достоинства в гармоничном сочетании гладкого красного в среднике и вишневого по краям атласа с жемчужным блеском шитья, пелена раскрывает нам мировоззрение наших предков, зашифрованное в орнаментальных знаках.

6. Пелена «Голгофский Крест» (ил. 57)²³⁷ мастерской Суздальского Покровского монастыря второй половины XVI века для иконы свт. Николая Чудотворца, вклада царицы Александры Богдановны (претвря жена царевича Ивана, сына Ивана Грозного — Александра в постриге). Царица Александра была пострижена после смерти мужа в Суздальский Покровский женский монастырь, предназначенный для именитых женщин, где была со временем похоронена, судя по описям 1597 года, в главном храме обители.

Публикация этой пелены В. Т. Георгиевским как части убранства иконы представляет большой интерес. На старой фотографии изображена богато украшенная икона святого Николая, а к ней подвешена прекрасной сохранности орнаментальная пелена, на которой в среднике выложено крупными плашками с растительным орнаментом изображение Голгофского Креста, обнизанного достаточно крупным жемчугом. Вокруг средника двойным рядом мелкого жемчуга низана окантовка, а далее на другой материи идут богато орнаментированные каймы. К сожалению, в труде В. Т. Георгиевского нет описания этой пелены, а по черно-белому изображению невозможно увидеть красоту древней вышивки. Но и на фотографии видно, что пелена была «царской», судя по изобилию серебряных позолоченных плашек с растительным орнаментом, обнизанных жемчугом. Вокруг орнаментальной каймы в жемчужной обводке вышито жемчугом же молитвенное обращение к святому Николаю²³⁸.

Прекрасная сохранность памятника позволяет оценить его былое великолепие. Орнаментальная кайма

237. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. Табл. XVIII.

238. «Жалостива христова божественного угодника в чудесах неисчислимо восхваляем ты любовию николаево яко меня еси новение ко господу от всякия нас беды избави да зовем ти радуемся всем».

представляет собой чередование расписанных штампов двух видов, состоящих из плашек с расписанным орнаментом, обнизанных средним по размеру жемчугом.

Основными элементами орнамента являются ростки, листья из жемчуга и розетки, полукринь, кринь и квадрифоли — плашки с расписанным орнаментом в жемчужной обниз. Из них составлены символы — Голгофский Крест, ромбы с крючками и древа жизни. Ромбов с крючками на кайме два вида. Первый построен по схеме с ил. 27, рис. 24, где вверх и вниз выступают кринь-плашки, а второй — по схеме с ил. 27, рис. 27, где в роли крючков выступают полукринь-плашки. В первом случае серединка — розетка, во втором — квадрифоль. Квадрифоль обведен жемчугом, от него в разные стороны расходятся четыре жемчужных усика. В вертикальные стороны от ромба вырастают расходящиеся в разные стороны двухлепестковые плашки, обведенные жемчугом, от них вверх отходит двойной росток. По углам пелены четырехчастная композиция из древ жизни. Ромбы с крючками образуют розетки.

Орнаментальная система каймы представляет собой симметрично расположенные, ритмично чередующиеся и заполняющие все поле ромбы с крючками и древа жизни. Богатый расписанный декор каем вместе с плашками с расписанным же орнаментом создает ощущение небесного райского сада, окружающего орудие спасения — Голгофский Крест. По-видимому, в этом и заключается основной смысл орнамента каем памятника. Составляющие знаки орнамента — кринь, ростки, круги и ромбы — символы плодородия. В сочетании с Голгофским Крестом средника они свидетельствуют о животворящей силе креста, преображающего всю землю. Крестная смерть Спасителя открывает всей твари райские обители. Здесь прослеживается древний символ христианства — про-

цветший крест, хотя на среднике он строго геометричен, но буйная, пышная растительность на полях расширяет его художественное звучание, передавая ему смысл процветшего. То же содержание имеют и угловые древа жизни, которые, подчиняясь четырехчастной композиции, создают заступу на четыре стороны света.

Интересна эта пелена и тем, что цельная художественная программа пелены с Голгофским Крестом на среднике и райской растительностью по краям обрамлена словами молитвы, обращенной к святителю Николаю. Исследуя Описи 1597 года, можно отметить, что Голгофский Крест на вышитых пеленах был излюбленным сюжетом, и на пеленах к разным иконным образам его преимущественно и вышивали. На этом памятнике мы видим, что икона святителя Николая украшается пеленой с вышитым Голгофским Крестом, а не лицевым изображением святого, и лишь молитва по краю пелены свидетельствует о том, к какому образу подвешивалась эта пелена. Сочетание сюжета креста с орнаментальными краями и молитв к конкретному святому, к иконе которого предназначалась подвесная пелена, не случайно. Здесь выражается глубинное понимание спасения, когда весь сонм святых шествует путем страданий и крестной смерти Спасителя и лишь после этого наследует царские небесные чертоги — райский сад.

Таким образом, наличие на памятнике орнаментальной растительной каймы свидетельствует о желании не только украсить произведение, но и наполнить смыслом христианский подвиг святого, который в результате его наследовал рай. И преподать урок живущим: крестоношение необходимо для того, что бы наследовать жизнь вечную: «Тогда Иисус сказал ученикам Своим: если кто хочет идти за Мною, отвергнись себя и возьми крест свой и следуй за Мною» [Матф. 16: 24].

Эта небольшая пелена имеет неоспоримое художественное значение, конечно, очень важен тот факт, что мы имеем уникальную возможность, благодаря фотофиксации В. Т. Георгиевского, видеть пелену в реальном историческом обрамлении. Узорные поля иконы, ажурные и тонкие, обрамляют образ святого, а под ним подвешена пелена, выполненная в другой технике, но при этом она поддерживает тонкий цветочный орнамент иконы таким же изящным орнаментом плашек, которые, являясь крупными деталями, обнизанные жемчугом, создают драгоценное липое поле, сверкающее и переливающееся под иконным образом, сообщая ему торжественность и сакральную таинственность. Некоторая тяжеловесность пелены, создаваемая крупными элементами, становится твердым основанием для легкой и ажурной иконы, придавая ей устойчивость. Гармонична и композиция пелены. Часто в вышивке наблюдается характерная ошибка: средник заполнен мало, а поля, наоборот, густо наполнены мелкими хрупкими деталями, что создает диссонанс в восприятии произведения. Здесь же, напротив, средник и каймы выполнены как единый ансамбль. Средник целиком заполнен крестом, который состоит из крупных элементов, но он не кажется громоздким, потому что кайма, наполненная тоже крупными элементами, благодаря изящной обниси не крупного жемчуга, выглядит ажурной и легкой. Крупные плашки каймы не дают ей рассыпаться на мелкие детали, они смотрятся цельными звеньями, заполняющими все пространство. Слова молитвы — завершающий аккорд, достойное обрамление всего произведения, потому что это не просто сухо вышитые буквы, а орнаментальная вязь, единая с остальными деталями произведения. Эта пелена является драгоценным памятником орнаментального шитья XVI века, безусловно вы-

полненным пехнически и таланпливым с художественной почки зрения.

7. Пелена «Крест на Голгофе» (ил. 58) 1550 года, Москва, великокняжеская мастерская, вклад царицы Анастасии Романовны в Троице-Сергиеву Лавру (СПГИХМЗ, инв. 2193)²³⁹.

Пелена выполнена на темно-красном бархате. На среднике пелены изображен семиконечный Голгофский Крест, составленный из 32 кругов, на месте которых ранее были дробницы; по сторонам его — копие, трость и надписи: «ЦАРЬ СЛВЫ, ИС ХС, НИКА», в подножии креста — череп Адама и вкладная надпись в четыре строки: «ЛЕ 7058-ГО [1549/50] ПОВЕЛЕЛ ЦРЬ И ВЕЛИКИЕ КНЯГИНЯ НАСТАСЕЯ ПРИЛОЖИЛ СΙΑ ПЕЛЕНА ПРЕПОДОБНОМУ СЕРГИЮ ЧЮДОТВОРЦУ В ДОМ».

Время создания и мастерская, где она была выполнена, определяются из вкладной надписи²⁴⁰. В монастырской Описи 1701 года в разделе «Старые пелены» упоминается эта пелена²⁴¹.

239. Клитина Е. Н. Вкладные книги Троице-Сергиева монастыря. 1971. Т. XXVI; Переписная Троице-Сергиева монастыря разной церковной утвари 1701 года // ЦГАДА, ф. 273, оп. 1, ч. 1, ед. хр. 27; Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. Табл. XVII; Леонид, архим. (Кавелин). Надписи Троице-Сергиевой Лавры, собранные архимандритом Леонидом. СПб, 1881. С. 33. № 86 (315); Маясова Н. А. Художественное шитье. С. 126; Манушина Т. Н. Пелена 1550 г. царицы Анастасии Романовны. С. 435–442; Манушин Т. Н. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. С. 89–90; Балдин В. И., Манушина Т. Н. Троице-Сергиева Лавра. Архитектурный ансамбль и художественные коллекции. Ил. 319; Георгиевский В. Т. Иконы Иоанна Грозного и его семьи в Суздале // «старые годы». 1910, ноябрь. С. 16; Якунина Л. И. Русское шитье жемчугом. Рис. 33; Свирин А. Н. Древнерусское шитье. С. 94.

240. Во Вкладной книге 1673 года записано: «58-го [1549/50] году государыня благоверная и великая княгиня Анастасия приложила ко образу чюдотворца Сергия пелену отлас червчат, сажена вся жемчугом з дробницами, на ней крест и у креста подписи и под крестом летописец, жемчугом сажено». Клитина Е. Н. Вкладные книги Троице-Сергиева монастыря. Т. XXVI, л. 48.

241. «пелена на червчатом бархату, дробницы на кресте резные, позолоченные, около дробниц малые дробницы, по полям копие и трость и слова и адамя го-

Средник обрамляет орнаментальная кайма с узором из цветочных штамбов с шестилепестковыми розетками в центре. Лепестками розеток и навершиями штамбов служили кринь и полукринь. Дробницы креста были обнизаны жемчугом в две пряди, все орнаментальное — просты, копие, надписи, орнамент каймы, внутренняя и внешняя обводка — в одну прядь. Контур всех изображений обведен серебряной золоченой канителью. Жемчуг полностью утрачен.

В работе великокняжеских свеплиц этого времени мы можем найти похожее по художественному решению произведение — саккос 1549 года, сделанный по заказу царя Ивана Грозного для митрополита Макария (ил. 47)²⁴². Орнаментальные мотивы на этих памятниках во многом схожи: на саккосе центрами являются ромбы, на пелене — розетки, в композиции одинаковое чередование простых и сложных фигур. На обеих работах легкий, четкий, легко читаемый, даже графический рисунок, что дает возможность предположить, следуя Т. Н. Манушиной, что знаменит эти произведения один художник — правщик.

Пелена 1550 года имеет большое стилистическое сходство и с другим замечательным памятником свеплицы Анастасии Романовны — шитым убором к храмовой иконе 1360-х годов «Богоматерь Одигитрия» (ил. 5). Орнаменту убруса и каймы украшены орнаментом из розеток, близки розеткам исследуемой пелены. Ромбы, розетки, квадраты, крестообразные фигуры, древа жизни, похожие на женскую фигуру, — вот основные элементы и мотивы орнаментов на произведениях свеплицы Анастасии Романовны. Это

лова и под крестом подпись низана жемчугом, жемчуг во многих местах сыплетца». Переписная Троице-Сергиева монастыря разной церковной утвари 1701 года. ЦГАДА, ф. 273, оп. 1, ч. 1, ед. хр. 27.

242. Донова К. В. Русское шитье жемчугом. С. 5, 20.

все известные древнейшие символы: солярные и раннеземледельческие.

Из несохранившихся drobничек, обнизанных жемчугом, (от которого осталась только бел) в форме круга — розеток выполнен Голгофский Крест. Основными элементами орнамента кайм являются drobнички в виде розеток, кринов и полукринов. Из полукринов и кринов составлены ромбы с крючками. Они же использованы при вышивке древ жизни по углам пелены. Ромбы с крючками составляют розетки, а их чередование — мотив.

В углах пелены располагаются древа жизни, чем-то напоминающие женскую фигуру, направление фигуры — верхушкой строго к среднику, об этом говорят направленные острием к среднику утраченные drobницы. Настил из льняных нитей под жемчужную обнизь прекрасно сохранил форму drobниц. Примыкающая к среднику drobница имеет форму сердечка, под ней копьевидная плашка, направленная острием тоже в сторону средника. Затем следует круглая розетка с исходящими из нее двумя ветками с drobницами в виде кринов. Здесь уже сокрыт солярный знак: розетка — солнце и распускающиеся от его тепла и света ростки — кринь. Под ним из drobнички — сердечко с вырастающими ветвями с кринами. И последняя drobница в форме крина, но направленного вниз, в мир попусторонний. Согласно символике — это третий уровень древа жизни. Он не наполнен прорастающими корнями древа, здесь композиция не позволяет расположить корни, но, помещая прорастающий росток — крин, мастерицы указывают на процесс прорастания корней. Удивительно мастерство, с каким мастерица вписала в угол фигуру древа жизни, очень гармонично и живо.

Горизонтальные и вертикальные края каймы заполнены чередованием простых и усложненных цветочных штам-

бов, представляющих собой ромбы с крючками. Простой штамп — ромб с крючками из кринов — цветок, солнечный знак, в центре которого была пришита круглая розетка, обведенная жемчугом, а от нее расходятся лепестки — шесть дробничек — кринов, тоже обведенных жемчугом. От центральных дробниц расходятся до средника и наружного края лучи с копьевидными дробницами на концах, на вертикальных каймах — горизонтальные, а на горизонтальных — вертикальные. Более сложный штамп состоит из того же цветка, из четырех лепестков которого прорастают лучики с полукринами.

Простые, на первый взгляд, цветы на узоре пелены имеют очень сложную семантику, идущую из глубины веков, но в сочетании с Голгофским Крестом на среднике уже христианскую.

На пелене знаки орнамента связаны копьевидными треугольными дробницами. Они объединяют средник, символизирующий небо, и края пелены — потусторонний мир, а в центре — земля с ее растительностью. И все эти уровни мироздания связаны между собой и спасены Голгофской жертвой.

На памятнике есть небольшие погрешности вышивальщицы: у левого нижнего цветка на кайме от лепестка отходит лучик с крином. Похожее и на верхнем правом древе в углу пелены, но эти «погрешности» против строгой симметрии композиции придают ей живость и своеобразие.

Ширина пелены несколько больше ее высоты, и матрица помещает на горизонтальных каймах по семь элементов, в отличие от вертикальных каем, где расположено пять. При этом на горизонтальных полосах элементы узора пришлось еще немного сжать, чтобы поместить все штампы.

Если представить пелену в ее первоначальном величии — насыщенную глубину с блестящими перели-

вами червчатого атласа (а таким был первоначальный фон), мягкое сияние позолоченных дробниц с писнением, блеск и переливы жемчуга — то по своей выразительности она может быть поставлена в ряд наиболее совершенных произведений декоративно-прикладного искусства середины XVI века. Прекрасен и композиционный строй пелены — рисунок точен и графичен, а ритмичное чередование простых и сложных цветочных штамбов создает торжественность и царское величие вклада Анастасии Романовны в Троице-Сергиеву Лавру. Эта пелена была столь значительным произведением орнаментального шитья, производила на современников такое большое впечатление, что во многих последующих работах чувствуется ее влияние.

Совершенный по пропорциям орнамент из древ жизни, шитый жемчугом с включением металлических дробниц с кринами, очень напоминает русскую вышивку древнейшего, еще языческого времени. Напальба Андреевна Маясова считает, что памятники из Суздальского Покровского монастыря имели образцом для подражания пелену Анастасии Романовны 1550 года.

8. Пелена «Крест на Голгофе» (ил. 59), 1599 года, Москва, великокняжеская мастерская, вклад царя Бориса Федоровича Годунова в Троице-Сергиеву Лавру (СПГИХМЗ, инв. 395)²⁴³.

243. Клитина Е. Н. Вкладные книги Троице-Сергиева монастыря. Т. XXVI; Георгиевский В. Т. Древнерусское шитье в ризнице Троице-Сергиевой Лавры. № 11–12. С. 20, 21. Табл. VI; Никольский В. А. Древнерусское декоративное искусство. СПб, 1923. С. 74, 97; Лазарев В. Н. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы // История русского искусства. Т. 3. М., 1955. С. 681, 684; Якунина Л. И. Русское шитье жемчугом. С. 78. Рис. 35; Свирин А. Н. Шитье // Русское декоративное искусство. Т. 1: От древнейшего периода до XVIII века. М., 1962. С. 477; он же. Древнерусское шитье. С. 103; Маясова Н. А. Художественное шитье. С. 132. Рис. 162; она же. Литературный образ Ксении Годуновой и приписываемые ей произведения шитья. С. 303; Николаева Т. В. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л., 1969. С. 150–153, № 76, 77; она же. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. С. 360;

Пелена «Крест на Голгофе» вложена царем Борисом Федоровичем Годуновым в 1599 году в Троице-Сергиеву Лавру, о чем говорит вкладная надпись, наведенная чернью на восемнадцать золотых прямоугольных полосах на среднике пелены²⁴⁴, где на красной камке вышит Голгофский Крест. Он состоит из золотых круглых плашек, на некоторых из них помещены крупные драгоценные камни. Вокруг средника имеется широкая орнаментальная кайма, вышитая на зеленовапо-голубой камке. Узор — четырехчастные ромбовидные фигуры, выполненные жемчугом, плашками и обведенные канителью. Изображения кайм, как и средника, низаны жемчугом в одну прядь и обведены толстой золотой канителью.

Во Вкладной книге 1673 года отмечена эта пелена²⁴⁵. А Опись 1641 года очень подробно описывает камни на пелене²⁴⁶.

Манушина Т. Н. Пелена 1550 г. царицы Анастасии Романовны. С. 438; она же. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. С. 96–97. Рис. 37.

244. «Повелением благоверного и христолюбивого великаго гдзя цря и великаго князя Бориса Федоровича всеа Руси самодержца и его благоверные и христолюбивые царицы и великие княгини Марии и ихъ царскихъхъ детей благоверного црвча князя Федора Борисовича всеа Руси и благоверные црвны и великие княжны Ксеньи зделана сия пелена к образу всемогущия и живоначальнаго Троицы в монастырь преподобнаго чудотворца Сергия во второе лето господарства его при святейшем Иеве патриархе царствующаго града Москвы лет седмъ тысячъ сто седмаго (1599)».

245. «107 году сентября в 25 день государь царь и великий князь Борис Федорович всея Руси приложил к чудотворному местному образу Живоначальные Троицы пелену большую, а на ней крест з дробницами, дробницы золоты, на них святые знаменены резью и наведены чернью, около дробниц жемчужом сажено, около пелены травы жемчужом сажены, промеж жемчугу дробницы золоты и каменеи многоценное». Клитина Е. Н. Вкладные книги Троице-Сергиева монастыря. Т. XXVI, л. 55.

246. «...и по всей пелене камней двадцать девять изумрудов больших и малых да тридцать четыре яхонта лазоревых больших и малых да три тумпаза желты да двадцать лалов больших и малых». Манушина Т. Н. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. С. 97.

Орнамент на каймах представляет чередование четырехчастного ромба с крючками, у которого из центра дробницы с растительным узором вертикально и горизонтально отходят дробницы с растительным же орнаментом в форме кринь, обведенных жемчугом. Между этими элементами помещены плашки со святыми, из которых прорастают сначала кринь с растительными плашками, далее продолжающимися ветками из жемчуга.

Голгофский Крест средника состоит из розеток. Простой ромб с крючками выполнен из розетки с камнем по центру и расходящимися крючками-полукринами из жемчуга. Вторым рядом от розетки расходятся в виде ромба с крючками кринь-плашки с растительным орнаментом. Ромб с крючками имеет вокруг себя расходящиеся листья, что представляет еще и дерево жизни. Другое дерево жизни исполнено из плашеч со святыми, что прямо свидетельствует о том, что последователи Христа приобщаются вечной жизни. Ромбы с крючками и дерева жизни составляют розетки, а их чередование — мотив. Четырехчастная композиция прослеживается здесь во многом. Четыре крина, исходя из центра — плашки с растительным рисунком, расходятся на четыре стороны света, что уже является четырехчастной композицией — защитой на все стороны света. И от центра исходит на четыре стороны света ромб с крючками, знак плодоносящего поля, который отождествлялся с деревом жизни. Дерево жизни во втором варианте произрастает из икон святых. Святые становятся мистическим основанием дерева, ветви его уходят на небо, что символизирует их молитву, которой они еще на земле достигали неба.

Древние раннеземледельческие культовые символы в соединении с христианским изображением на средни-

ке и осмысливаются по-другому. Голгофа на среднике олицетворяет Крестную жертву Спасителя за весь мир: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» [Ин. 12: 24]. В четырехчастных кринах — проросших зернах как раз и переосмыслиется момент смерти и зарождения новой жизни через Крестную смерть Спасителя. А ромб с крючками олицетворяет засеянное словом Божиим поле. Плашки с изображениями святых в композиции пелены становятся своеобразными стволами деревьев, из которых прорастают ветви и корни. Святой в данном контексте олицетворяет собой связь между высшим уровнем мироздания — Небом и миром потусторонним, откуда, имея молитвенную помощь с Неба, он может ходатайствовать за души живых и мертвых.

Вертикальные цепочки из чередующихся плашек святых и четырехчастные ромбы образуют единое древо жизни, непрерывную цепь мироздания, череду рождений и смерти. Голгофский Крест на среднике, олицетворяющий спасительную жертву Христа, усиливается древними символами на каймах. Исходя из контекста всего произведения, неправомерно отделить христианскую символику центра от каем, интерпретируя ее в языческих представлениях. Древние символы этого памятника XVI века имеют, скорее всего, уже другой смысл, соотносящийся с христианским содержанием средника.

Кайма пелены больше похожа на выдающееся произведение ювелирного искусства, чем на шитье. Это был поистине «царский» вклад в знаменитую Лавру семьи Годуновых, чувствовавшей некоторую неуверенность на русском престоле и активно стремившейся подчеркнуть свое царское достоинство. Этим и объясняется

необычайная дороговизна вышивки на пелене, несмотря на то, что создана она в трудное Смутное время.

Общее решение композиции пелены, по мнению Татьяны Николаевны Манушиной²⁴⁷, свидетельствует о сильном влиянии на ее исполнение пелены 1550 года царицы Анастасии Романовны (ил. 58). Она же считает, что орнамент годуновской пелены очень близок к орнаменту на пелене царицы Александры Богдановны, выполненной в 80-х годах XVI века и вложенной в Суздальский Покровский монастырь под икону «Никола» (ил. 57).

Рисунок орнамента на кайме выполнен искусным художником-правщиком. Здесь, как и на пеленах из Суздальского Покровского монастыря, на горизонтальных и вертикальных каймах одинаковое число элементов, но на этой пелене нет грубого изменения пропорций горизонтальных элементов, они меняют свой размер незначительно. Художник вытягивает их по вертикали на горизонтальных каймах, а на вертикальных — по горизонтали, что создает особый ритм и выразительность рисунка. Жемчужная обниз сделана в один ряд с обводкой толстой золотной канителью, на лазоревом фоне это решение придает четкую графичность узору, а чередование золотых с чернением дробниц сообщает богатство и красочность произведению. Большую роль в колорите пелены играют драгоценные камни: красные, зеленые, синие. Интересно решена композиция всего произведения — красный монументальный, мало заполненный средник и изящная богато декорированная кайма на лазоревом фоне создают неповторимый ритм произведения. По обилию драгоценных материалов, высокой технике ис-

247. Манушина Т. Н. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. С. 39. Об этом говорила Татьяна Николаевна и в личной беседе с автором.

полнения, прекрасной разработке рисунка орнамента, колористическому решению, можно отнести пелену к выдающимся произведениям царских мастерских XVI века.

Орнаментика пелен с Голгофским Крестом на среднике представляет собой традиционное для древнерусского декоративно-прикладного искусства явление. Основу разработки составляют излюбленные элементы — криньы, полукриньы и розетки. Они воспроизводят в раннеземледельческие символы — ромб с крючками и древо жизни. На каймах они образуют своим чередованием розетки, в некоторых случаях, называясь на лозу, становятся бордюром.

(

Пелены с другими изображениями на среднике

1. Сударь «Троица» (ил. 60) 1598–1604 годов, Москва, великокняжеская мастерская. Вклад царя Бориса Федоровича Годунова в Троице-Сергиеву Лавру (СПГИХМЗ, инв. 392)²⁴⁸.

На среднике из красной камки вышито изображение «Троица» разноцветными шелками пряченым золотом и серебром. Одежды ангелов выполнены золотными прячеными нитями с различными цветными прикрепами «годуновским швом»²⁴⁹.

Вкладная книга 1673 года не упоминает об этом сударе²⁵⁰, а Опись 1641 года (л. 113–113 об.) связывает его с вкладом Бориса Годунова, не сообщая времени²⁵¹.

248. Клитина Е. Н. Вкладные книги Троице-Сергиева монастыря. Т. XXVI; Георгиевский В. Т. Древнерусское шитье в ризнице Троице-Сергиевой Лавры. С. 22, 23. Табл. VI; Лазарев В. А. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы. С. 683; Якунина Л. И. Русское шитье жемчугом. С. 23, 25, 87; Свирин А. Н. Древнерусское шитье. С. 105; Мнева Н. Е. Искусство Московской Руси. М., 1965. С. 127. Рис. 59; Маясова Н. А. Литературный образ Ксении Годуновой. С. 303, 306. Рис. 1; она же. Художественное шитье. С. 133; Николаева Т. В. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. С. 154–155; Манушина Т. Н. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. С. 98–99. Рис. 38.

249. Прикрепные нити расположены двумя рядами, что придает насыщенное шелковое звучание золотному шитью. Этот прием впервые применен на произведениях князей Старицких, но более известен именно по «годуновским» памятникам, поэтому его часто называют годуновским, этого термина мы и будем придерживаться в дальнейшем.

250. По кн.: Манушина Т. Н. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. С. 99.

251. «Сударь на камке на червчатой на нем шит образ Живоначальные Троицы золотом и серебром и шелки розными венцы и на ризах прориси и престол и полата и гора и древо прописи жемчугом низаны в венцах пять яхонтиков лазоревых шесть лапиков четыре изумруда в гнездах около сударя кайма камка гвоздичная на кайме восемь дробниц больших полашками серебряные золоче-

На кайме по лазоревой камке пришиты восемь крупных серебряных позолоченных плашек с изображением Деисуса и избранных святых в жемчужной обниси. Между ними расположены крупные элементы из позолоченных дробниц в форме кринов, кругов и листьев с распительным орнаментом и в жемчужной же обниси. От плашек со святыми отходят усики жемчуга.

Сударь «Троица» вышел из той же мастерской, что и предыдущая пелена, похож и по спилистике, и в использовании элементов.

Здесь те же два символа — ромб с крючками и древо жизни. Но ромб с крючками только одного вида, состоящий из кринов-плашек. От центральной розетки по схеме ил. 27, рис. 35 вверх и в стороны устремлены обведенные жемчугом кринь-плашки, от которых отходят полукринь из жемчуга, от розетки же через жемчужную ветвь расходятся листья-плашки, обведенные жемчугом. Древо жизни такое же, как и на пелене с Голгофским Крестом, — это плашки со святыми в жемчужной обниси с расходящимися жемчужными полукринами. Чередование ромбов с крючками и древ жизни образует мотив орнамента, а сами символы составляют розетки.

В орнаментике этой пелены сочетаются несколько раннеземледельческих культовых знаков. В первую очередь — это круг в центре композиции, являющий собой изображение солнца, от которого исходит и свет, и тепло. От него на четыре стороны света отходят кринь — лопающиеся зерна, осприями расположенные наружу. Они как бы становятся на защиту всего живу-

ны а на них начертан Деисус а промеж дробниц низано жемчугом подложен камкою лазоревую дача царя и великого князя Бориса Федоровича всея Руси». Манушина Т. Н. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. С. 99.

шего, охраняя его на все четыре стороны света. Это древнейшая четырехчастная композиция. Она еще усиливается четырехчастной композицией, располагающейся наискосок с листьями на концах. Эти листья, судя по предыдущему памятнику, трансформировались из опростков, которые повторяли древнейший знак — ромб с крючками. Появление на сударе листьев свидетельствует о более позднем происхождении этого памятника. Здесь чувствуется проявление новых вкусов — переход в вышивке XVII века от архаичных орнаментов к растительным. Но на этом сударе появление растительного элемента еще не меняет структуры орнаментики в целом, она так же графична, плоскостна и состоит из архаичных элементов — символов плодородия. В своей работе Т. Н. Манушина²⁵² указывает символы плодородия на сударе, но делает на этом слишком большой акцент. Говорить о язычестве этих символов на памятнике христианского искусства надо с большой осторожностью. Скорее всего, здесь имеет место изменение семантики древних символов, наполнение их новым, уже вполне христианским смыслом. На среднике вышито изображение Св. Троицы — центрального христианского понятия. Окружение этого образа символами плодородия говорит уже не о том, что земная жизнь подчинена сонму богов, а о том, что все на земле оплодотворяется Единым Богом, полнота которого открывается людям в явлении Св. Троицы. И из этого центра — солнца исходят на землю благодатные лучи, а под ними начинается все расцветать и жить. Характерна одна деталь — от плащиков со святыми расходятся ростки, они и на земле являются отблеском Божественной славы, соработниками Богу, от них тоже начинают произрастать семена — Божье Слово.

252. Там же. С. 98–99.

Этот памятник, хорошо сохранившийся, поражает своим великолепием и царственностью. Богатство позолоченных плашек и жемчуга, драгоценные ткани и камни наряду с высокотехничной золотной вышивкой создали уникальное произведение церковного искусства. Вышивка средника сделана на червчатой камке, виртуозно выполнено золотное шитье, а каймы из лазоревой камки прекрасно сочетаются со средником. Золото вышивки поддерживается позолоченными плашками и дробницами. Золотные прикрепы гармонируют с черненными узорами на дробницах. Все плашки и дробницы обнизаны мелким жемчугом, и на среднике нимбы, складки одежды тоже обшиты жемчугом. Сочетание червчатой и лазоревой камки контрастно, золото плашек и прикрепов, жемчужная обниз — все это соединяет произведение в целое.

2. Пелена «Спас на убрусе» (ил. 61) из Суздальского Покровского монастыря, изображение и надписи конца XV века, кайма середины XVI века (ГОВСМЗ, инв. № СМ-1045)²⁵³. Первоначально пелена была вышита на темно-голубом атласе, в конце XVI века она была перенесена на песочно-золотистый бархат. На среднике вышит образ «Спас на убрусе» с двумя ангелами, держащими убрус. Власы у Христа и ангелов напоминают вышивку на плащанице княгини Евфросинии Спарицкой из СПГИ-ХМЗ 1561 года: они шиты коричневым шелком, темный шелк разделяет власы на отдельные пряди²⁵⁴.

Фигуры ангелов удлиненные, как в станковой и фресковой живописи начала XVI века, с узкими тонкими

253. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 6–7; там же. С. 17–18. Табл. IX; Трофимова Н. Н. Русское прикладное искусство XIII — начала XX в. из собрания государственного объединенного Владимиро-Суздальского музея-заповедника. М., 1982. Ил. 43; Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 150–151.

254. Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства. С. 18.

крыльями. Лики с припухлыми щеками не совсем правильного рисунка, особенно у правого, голова которого несколько срезана нимбом. Убрус Спасителя вышит серебряной нитью «двойной ягодкой» с незаметной нитью прикрепа, складки — золотной нитью, хитон у левого ангела — золотной нитью «ягодкой со стежком» голубой прикрепой, складки — серебряной нитью, плащ — серебром с малиновой прикрепой «простым черенком», крылья — золотом незаметной прикрепой «елочкой», подкрылья — серебром малиновой прикрепой «елочкой». У правого ангела хитон вышит золотом «ягодкой со стежком», а плащ серебром «простым черенком». Крылья точно такие, как и у левого ангела.

В Описи 1597 года эта пелена помещена к местной иконе Спаса Нерукотворного²⁵⁵, тогда же указано, что пелена была переложена на другой бархат.

Подчеркнутое внимание к полотну убруса в иконографии Нерукотворного образа в XII веке совпало с усиливавшимся вниманием в средневизантийский период к литургическим тканям. На фреске из монастыря Спавроники на Афоне 1546 года мотив висящего полотна подчеркивается гвоздями и петлями для подвешивания убруса за верхние концы, ткань собрана в специфические складки, а само полотно заткано узорами. В древнерусском искусстве в дальнейшем будет развиваться именно эта иконография, затем в композицию будут включены лепящие и поддерживающие Мандалион ангелы. В рассматриваемой пелене ангелы стоят на поставцах и в руках держат Святой убрус.

255. Там же. С. 6–7: «... пелена бархат червчат а на пелене вышит золотом и серебром нерукотворенный образ Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа венец низан жемчугом. А по сторонам Спасова образа вышиты золотом и серебром архангела Михаила да архангела Гавриила венцы низаны жемчугом. А около пелены отлас золотной да у Спасова ж образа прибыло перед прежними отписными книгами».

В древнерусском шитье образ Спаса Нерукотворного встречается неоднократно. Один из самых ранних и значительных памятников XIV века — воздух Марии Тверской 1389 года (ил. 24). В центре композиции — Спас Нерукотворный на натянутом белом полотнище (более ранний первый вариант иконографии), а по сторонам вышиты поклонение ему святых в деисусной композиции.

Пелена «Спас на убрусе» не имеет орнаментально вышитых каем, но зато на нимбах имеют необычайно интересный мелкоправчатый узор из жемчуга. Глава Спасителя обшита ниткой достаточно крупного жемчуга, затем на золотном фоне располагается богатый декор. Внимательно приглядевшись, можно увидеть традиционный для образа Спасителя крест, прямые линии которого прошиты ниткой жемчуга. Двойная полоса креста заполнена традиционным византийским мотивом волнообразной ветки с листками — вьюнком — лозой. А все оставшееся пространство заполнено стилизованными деревьями жизни с корнями и пышной кроной. Слева и справа в крестах дерева жизни включают в себя буквы «он» таким образом, что «о» вставлена в разрыв ствола, а «н» посажена между двумя ветками. В верхнем сегменте креста посередине располагается «о», слева и справа вышиты овалы, в которых заключены деревья жизни. Они небольшие, но прекрасно видно деление на три части: корни, между которыми посажен росток, ветви с ростками, в верхней части ветви раскидываются в разные стороны и между ними тоже росток. От овалов в разные стороны прорастают ветви.

То, что нимб Христа украшен деревьями жизни, символично. Дерево жизни — это продолжение знака креста, оживотворяющего своей силой мироздание. Крест, на

котором пострадал за грехи людей Спаситель, и является в христианстве деревом жизни. Нимб Христа, заполненный деревьями жизни, раскрывает молящимся смысл крестного страдания Спасителя — искупления человечества от греха. Обрамление дерева жизни в овал в верхней части нимба, произрастание от овала многочисленных ветвей на все четыре стороны света означает евангельскую проповедь всему миру о крестных, спасительных для всей вселенной страданиях Бога.

Совсем другой характер орнамента на нимбах ангелов. Ангелы на пелене расположены по обе стороны от убруса с ликом Спасителя, они придерживают одной рукой убрус за края, другой рукой указывают молящимся на Святой образ. Нимб левого ангела украшен орнаментом, состоящим из вьюнка, по бокам которого вырастают двойные веточки. Этот мотив вышивки нимба Спасителя, повторение его здесь, но в меньшем масштабе, подчеркивает подчинение ангельских сил Богу и сопричастность их Его воле. На кайме гиматия ангела вышит жемчугом такой же мотив, только веточки — одинарные отростки, из которых вырастает длинный побег.

У правого ангела на нимбе узор несколько отличается. Он состоит из цепочки овалов с заключенным внутри крестиком, аналогичным верхушкам дерева жизни в овалах верхней части нимба Спасителя. От этих овалов тоже расходятся на четыре стороны света веточки. Этот мотив повествует о том, что ангелы — божественные вестники, свидетельствующие миру о крестных страданиях Спасителя, благовествуя спасение всего мира через божественную искупительную Жертву. Кайма гиматия у правого ангела имеет орнаментальный мотив дерева жизни, обведенного жемчужной рамкой.

Орнаментика этой пелены несет не только эстетическую функцию, но и смысловую нагрузку — она своими символами подчеркивает богословскую программу всего произведения.

Из основных традиционных элементов — ростка, крина и полукрина образованы композиции из древ жизни и виноградной лозы, что составляет орнаментальную систему пелены. У Спасителя вьюны несут вспомогательную роль, располагаясь в двойной линии креста на нимбе, а у ангелов на нимбах — это основной мотив.

Эта пелена — монументальное произведение лицевого шитья XVI века. Лик Спаса на убрусе поражает своей художественностью: пронзительные глаза, устремленные на молящегося, несколько сдвинутые брови — все эти детали дают ощущение собственной греховности и заставляют препенать перед Божественным Судией. Пронзительность взгляда Спасителя достигается за счет контрастного изображения крупных темных зрачков и белого цвета белков. Припечения по краям глаз придают им объем. На наружных сторонах глаз цветом пени вышиты небольшие морщинки, что оживляет образ. Темные власы на фоне золотного, обильно зашитого жемчугом нимба и белого убруса выразительны.

Вышивка пелены построена по принципу контраста: темные зрачки — белки, светлый лик — темные власы, золотный нимб с изобильной вышивкой жемчугом — белый убрус. И все это на золотом фоне бархата. Такой прием в вышивке сообщает удивительную выразительность образу. Стоящие и держащие убрус ангелы препенно указывают молящимся на Святой Лик. Скупыми средствами передано движение их рук, всего две-три складки одежд, откинутые ладони — и перед нами образ ангелов, которые в изумлении и препете предстоят Нерукотворному Образу.

Цветовое великолепие драгоценных материалов, окружающих вышивку, художественная значимость образов — и перед нами во всей красе предстает превосходное произведение древнерусского шитья XVI века. Орнамент, украшающий лицевое шитье, продолжает повествование о евангельских событиях и является неразрывным целым с иконографией вышитого образа.

3. Набедренник (?) «Святитель Иоанн Златоуст; мученик Федор Стратилат, апостол Тимофей и мученик Василиск» (ил. 62) последней четверти XVI века, Москва, мастерская Агриппины Годуновой (?) (ГИКМЗ, инв. ТК-2690)²⁵⁶.

Набедренник состоит из средника малинового атласа и широких кайм голубого, на которых около средника идет узкая орнаментальная полоска с узором вьюнка, шитьем в две золотные нитки. На среднике выполнено изображение святителя Иоанна Златоуста в полный рост. Нимб вышит золотными нитями «черенком», омофор — «ягодкой». Так же сделаны зарукавья и подол саккоса, с цветными шелковыми вставками, имитирующими драгоценные камни. Саккос исполнен серебряной пряжей нитью с незаметной прикрепой с крестами в кругах, шитьем золотной нитью, край Евангелия — серебряной нитью «ягодкой». Лицевая сторона Евангелия орнаментирована цветными шелками, имитирующими драгоценные камни. Подризник святителя вышит сканым голубым шелком серебром. Кресты, круги и полосы, контуры нимба — «по веревочке». Обувь — малиновым шелком, позем — зеленым и желтым древним швом «косая стежка», имитирующим прикреп «косая стежка», но выполняемым «на проем» нитью шелка. Он часто использовался на предметах церковного шитья и имел большое распространение в народной вышивке.

256. Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 167.

Вокруг фигуры святителѣ узкими полосами вышиты вязью золотной нитью тропарь святому²⁵⁷. Надпись начинается на верхней кайме, переходит на правую, затем на левую и нижнюю. Буквы на первых двух направлены внутрь произведения, на двух других — наружу.

Выше фигуры Иоанна Златоуста помещены поясные изображения прех святых, обращенных в противоположную сторону, между ними и Иоанном Златоустом ткань перегибалась, но место изгиба, особенно заметное на полях, имеет незначительные потертости. В центре — апостол, слева изображен Федор Стратилат, справа — молодой мученик Василиск.

Нимбы у всех святых верхнего ряда вышиты прямыми золотными нитями прикрепом «ягодка», обводка нимба — «веревочкой». Плащ св. Федора вышит прямым серебром «черенком», панцирь и рукава — «ягодкой со стежком», который прекрасно имитирует воинские доспехи. Крест выполнен серебром незаметной прикрепой, меч святого воина — чередующимися полосами синего шелка и золотной нити, что хорошо передает рисунок ножен. Нижняя часть панциря состоит из пластин, ограниченных черной линией прориси и зашитых золотной нитью «клопчиком». Одежда апостола Тимофея состоит из гиматия, вышитого золотными нитями «ягодкой», и хитона из серебряных нитей прикрепом «черенок», омофор и свиток в руке — серебряной нитью «клопчиком». У мученика Василиска

257. «ѡт оустъ твоихъ ѡко же светолучнаѧ зарѧ возсиявши бѣгоданнаѧ ти бѣдѧтъ // вселеннуѧ просвети не сребролюбно мѧрови сокровище положи высоту // нацѣ сцѧреномудриѧ показа и своиѧ словесы наказуѧ // ѡтче ѡванне златаусте моли хрѧста бѣга да спасетъ дѡша наша». Тропарь Иоанну Златоусту имеет здесь отличия от текста XIX—XX вв. Например, вместо «светолучная заря» в поздних текстах читается «светлость огня», вместо «сокровище положи» — «сокровище сниска» и др. (см.: Ставровский А. А. Полный сборник молитв.).

плащ вышит серебряными нитями прикрепом «городок», часть плаща над правой рукой сделана иначе, очевидно, вышивальщица ошиблась с рисунком прикрепа и эту часть у нее получилась «двойной ягодкой». То, что это не преднамеренно, говорит нижняя часть правой стороны плаща, она вышита «городком», как и левая. Пластины панциря молодого воина выложены золотной нитью «клопчиком».

Фигуры верхних святых с трех сторон обрамлены полосами с шитым прямым золотом в две нити орнаментом в виде зигзагообразной ветки с лилиевидными цветами и отпростками, и полукругами по сторонам, шитыми зеленым, синим и желтым шелком. Подобный орнамент достаточно редко встречается на произведениях древнерусского шитья, но при этом его нельзя назвать явлением чуждым для русской культуры.

Необычный для набедренников набор изображений и структура памятника позволили сделать Н. А. Маясовой²⁵⁸ интересные предположения. Появление на памятнике группы святых, вышитых вниз головой, стало причиной того, что в Описи Успенского собора 1701 года и в Списке вещей, переданных из собора в Патриаршую ризницу²⁵⁹, предмет с таким не характерным набором изображений был назван «сударем». Этот состав не принадлежит и символике набедренника, а, по предположению Н. А. Маясовой, соответствует пелене. Далее ее предположение по характеру шитья, рисунку фигур и ликов, применению цветных шелков и тщательному шитью дает возможность ей атрибутировать произведение как вышедшее из мастерской Дмитрия Ивановича Годунова. Н. А. Маясова

258. Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 167.

259. Акт от 5/V 1920 г. ОРПГФ Музеев Московского Кремля, ф. 20, 1920 г., д. 4, л. 20.

упоминает о составе его семьи, где из восьми детей до подросткового возраста дожил лишь Иван. Историкам известна гробница Тимофея, но предполагается, что были еще Федор и Василиск. Н. А. Маясова считает, что это произведение — пелена, верхний конец которой загибался так, что святые верхней части были не видны²⁶⁰. Исследуя композицию данного произведения, мы видим, что в нижней части образ святителя Иоанна Златоуста вышел традиционно для пелен. Святитель повернут в фас к молящимся, одной рукой он благословляет, в другой держит св. Евангелие, вокруг него вышел золотными нитями пропарь святому. Верхние изображения, во-первых, опрокинуты вниз головой, во-вторых, обрамляет их не пропарь, как в нижней части, а богатый цветочный орнамент. И уже всю композицию в целом окружает бегущая волна. Обходя все произведение вокруг, она соединяет в неразрывное целое все изображения. С чем можно связать такую необычную композицию, несомненно вышпую не случайно? Перевернутые изображения можно связать с живучестью древней-

260. Существует еще одно мнение об этой пелене, изложенное в статье А. С. Петрова (Петров. А. С. Евангельские пелены // Покров. Вып. 4. СПб, 2008. С. 44): «Действительно, более чем сомнительно его применение в качестве сударя, но также невозможно предположить его использование в качестве набедренника, поскольку в этом случае одна из сторон его шитого средника неизбежно бы терлась об облачение священника, а это отразилось бы на ее сохранности». Согласно высказанному устно предположению А. В. Силкина, этот предмет мог использоваться в качестве аналойной пелены, в частности для расположения под Евангелием. Эту версию подтверждает то, что, «...вероятно, средник никогда не переделывался и сохранил свой первоначальный вид (об этом говорит идеальное совпадение надписи, обрамляющей центральное изображение, и полосы орнамента рядом с полуфигурами святых). В таком случае разделяющий изображение изгиб ткани с петельками на концах обозначает границу части, свисавшей с аналая, от той, что лежала на его верхней поверхности». (Петров А. С. Евангельские пелены. С. 40–45).

ших верований, связанных с культом умерших, что находило отражение в погребальной обрядности²⁶¹.

На этой пелене, таким образом, показан патрональный святой живущего сына Ивана и святые покровители его умерших братьев. Тропарь Иоанна Злапуста — это молитвенное обращение Ивана к своему небесному покровителю, а цветочный орнамент вокруг святых-покровителей умерших братьев характеризует надежду на их загробную участь — нахождение в райском саду. Орнамент, объединяющий эти два сюжета, находящиеся в разных мирах — земном и небесном, напоминает о неразрывной связи двух уровней мироздания и о том, что у Бога все живы.

Основными элементами орнамента этой пелены являются росток, полукруг и трансформированный крин. Данные элементы нанизаны на стебель вьюна, имеющие не плавные изгибы, а острые углы, образующих череду треугольников. Орнаментальная система каймы имеет бордюрную симметрию как вокруг трех святых, так и вокруг всей пелены. Бордюр верхней части памятника представляет собой вьюн, в средней части которого появляется вставка, поделенная пополам волной и вышитая, с одной стороны синим шелком, с другой — желтым. От волны в обе стороны отходят усики. Такой мотив мы встречали на исследуемых пеленах, описанных выше — типичный элемент византийского орнамента, несущий в себе христианскую символику виноградной лозы. Эта ветка, образованная из треугольников имеет архаичные черты. Но происхождение свое она ведет от византийского цветочного орнамента. Вьюн, вышитый вокруг всего памятни-

261. Шустер К. Подвески в форме перевернутых человеческих фигурок от палеолита до наших дней // Труды VII международного конгресса антропологических и этнографических наук. Т. 7. М., 1964. С. 108–114.

ка — характерная деталь для более ранних произведений древнерусского шитья, например воздуха 1389 года Марии Тверской (ил. 24), где этот орнамент окружает средник.

Орнаментика этого памятника необычная, каймы редко обрамляли орнаментом, вышитым разноцветными шелками. Такой прием впервые появился на знаменитой пелене 1498 года Елены Волошанки «Церковная процессия». Невеста из Волахии привезла на Русь своих мастериц и излюбленные южнорусские приемы вышивки. Использование сочных цветочных орнаментов не было характерным для древнерусского шитья, но своей праздничностью и яркостью они пленили современников и имели продолжение в вышивке. В данном случае мы видим заимствование: орнамент вышит разноцветными шелками. Основной элемент — крин, претерпел значительную трансформацию своего традиционного вида. Орнамент на пелене Елены Волошанки состоит из разделенных надвое цветов, схож с бордюром, окружающим трех святых. Вышивка цветными шелками, кринь, которые в таком материале приобретают несколько неуклюжий вид, — все это могло быть заимствовано из иллюминированных рукописей.

Памятник необычайно красочно и сочно вышит, с великолепным сочетанием червчатого и лазоревого атласа. На красном фоне средника очень богато выглядит прекрасно технически исполненная золотная вышивка. На саккосе святытеля применен интересный прием: золотными нитями исполнены кресты и круги, а фон зашит серебряной нитью, на золотных зарукавьях вышиты шелковые вставки, имитирующие камни — все это создает драгоценный материал одежды святытеля.

Для этого произведения очень тактично были подобраны материалы: золотные, серебряные и шелко-

вые нити, которые гармонично вписываются в красный фон средника, а контраст красной и лазоревой ткани еще более подчеркивает рельефность фигур, вышитых золотными нитями. Верхняя часть обрамлена узором, нижняя — вязью, они дополняют и усиливают друг друга, создавая воздушную изящную рамку для всего произведения. Завершает все произведение небольшой ажурный выюн, который объединяет все в одно целое. Этот набедренник (?) — памятник редкий по глубокой продуманности, цельности и в то же время высокой техничности вышивки, гармонии в цвете и деталях одежды и вязи.

23. Икона «Св. преп. Кирилл Белозерский» (ил. 63) вপর половини XVI века (ГРМ, инв. ДРТ-7)²⁶².

На синей шелковой ткани, под которую позднее была подложена синяя крашенина, выполнен разноцветными шелками «в раскол» и «косая стежка» образ преп. Кирилла Белозерского. Одежды преподобного шиты шелковой нитью «в прикреп», мантия — коричневым шелком, а хипон — песочным. Стежки, которыми исполнена одежда, очень напоминают прикрепное шитье, но это не так. Такой шов выполняется одной шелковой нитью, которая зашивает поле вертикально, в местах выведения иглы наизнанку образуются рубчики, имитирующие прикреп. Фон средника полностью зашит золотными и серебряными нитями «сложной ягодкой», ковчег средника — «черенком». Надпись на среднике выполнена золотной нитью «по веревочке». Нимб вышит золотной нитью с незаметной прикрепой, а на нем «по веревочке» исполнен узор из четырехлепестковых цветов. С обеих сторон нимб оконтурен золотной «веревочкой». Поzem зашит светло-коричневой шелковой

262. Лихачева А. Д. Древнерусское шитье XV — начала XVIII века в собрании ГРМ. С. 43.

нитью швом «косая стежка» с имитацией прикрепного шва «городок».

Каймы памятника более поздние, чем средник, из коричневого бархата, с орнаментом, образованным белым настилом под жемчуг, который утрачен. Вышивка является повторением иконы с изображением Кирилла Белозерского 1424 года, работы Дионисия Глушицкого (ГТГ). Эта икона уникальна тем, что была выполнена еще при жизни преподобного Кирилла и являлась парсуной, позднее, уже после прославления, был дописан нимб. Пелена точно повторяет иконный образ, а значит, и портретное сходство святого. Она совпадает и по размерам с иконой, и можно предположить, что была ее подвесной пеленой.

На каймах сохранилась белая под жемчуг, которая прекрасно повествует о композиции памятника. По углам и серединам каем располагались крупные плашки, которые не сохранились. Были еще треугольные и ромбовидные дробницы, как и жемчуг, утраченные.

На пелене из ростков, полукринов, розеток, ромбов и треугольников составлены символы ромб с крючками и древо жизни, которые представляют розетки, а их чередование выстраивается в мотив. Центральными элементами орнамента являются круглые плашки, из их центра выходят стержни, на которые «наносится» узор. От круглых плашек в центральных частях отходят крючки, представляя символ «ромб с крючками», а горизонтальные и вертикальные стержни сообщают этому элементу еще и четырехчастную композицию. По углам крючки смещаются в сторону, соответственно стороне, на которой вышит символ. Верхний правый отличается от остальных угловых элементов, но в целом все они представляют трансформацию центральных и могут соответство-

вапъ той же смѣсловой программѣ — «ромбъ с крючками», совмещенный с четырехчастной композицией. В общем контексте средник являл преподобного, который своим подвижническим житием проповедовал Слово Божие — сеял семена во все стороны света, а молва о его подвигах распростиралась по всей русской земле. Между круглыми плашками на стержнях насажены фигуры, напоминающие древо жизни. Этот элемент издревле применялся в золотном шитье. Древо жизни, как символ плодородия, украшал одежду, защищая производительную функцию человека. На концах пояса из княжеского захоронения в Софии Новгородской XI века золотным шитьем выполнен такой же элемент, лишь середина древа на поясе другая — птица, в нашем случае — это дополнительные ветви. Желание обрамить образ святого такими же знаками, как и оградительные на одежде, свидетельствует о том, что икона приобретала в сознании средневекового человека антропоморфные черты.

Помещение на каймах оберегающих знаков могло иметь и другое значение — переходной, близкой святому, находившемуся на небесах, субстанции. Это часть небесного райского сада. Древо жизни, окружающее святого, передает молящемуся образ места, в котором он пребывает, — райские куши. Орнаментальная система этой иконы представляет розетки из ромбов с крючками и древ жизни, которые, соединяясь друг с другом, образуя еще и четырехчастную композицию, многократно декларируют идею плодородия. В сочетании с христианским средником эти символы переосмысляются в соответствии с христианским учением.

Данная икона, несомненно, является выдающимся произведением древнерусского шитья. Здесь, как и на знаменитом покрове преподобного Сергия Радонежского из Сергиево-Посадского музея, передано портретное

сходство со святым. Вышитый образ Кирилла Белозерского соответствует прижизненной парсуне, в дальнейшем — иконе преподобного, написанной его современником — Дионисием Глушицким. Портретное сходство со святым достигается тонкостью лицевого шитья, талантом мастерицы, которая сумела в трудном для работы материале не исказить черты, а придать им мягкость и задушевность. Преподобный предстает перед молящимися чуть согбенным, с усталым проникновенным взглядом, тонко очерченной рукой. Вышитый золотными нитями фон сосредотачивает взгляд на фигуре преподобного, и благодаря этому крупные элементы орнамента как не загромождают небольшой образ, а подчеркивают его значимость. Жемчужный декор сообщал торжественность и богатство всему образу, служил украшением не только самой пелены, но и иконы, под которую ее подвешивали.

Заключение

Шитье в средневековом древнерусском храме играло большую роль и органично вписывалось в храмовый интерьер, являлось его неотъемлемой частью.

Украшение икон пеленами имело несколько смысловых значений — это сакральное сокрытие святости, традиция не допрагиваться до святых открытыми руками, антропоморфное отношение к иконам. Оно имело смысл сокрытия святости от воздействия среды; убор икон воспринимался антропоморфно, как одевание, уходило корнями в языческие времена; обладал функции целительства и защиты; а так же был основан на церковных догматах. И, конечно, существовал и эстетический подход — красота убранства свидетельствовала о горнем мире, несла отпечаток Божественного, а украшение образов почиталось делом благочестия.

Орнаменты в литургической вышивке не были в споре от господствующих в каждую эпоху вкусов, а отражали общие тенденции в развитии узора. Шитье в светлицах выполнялось всегда соборно, это не были авторские работы, а, как принято в церковном искусстве, коллективные. На орнаментике шитья оказывали влияние: рукописная орнаментика, стенопись, орнаментика ювелирных изделий и мелкой пластики. Это связано с тем, что для нанесения узоров на ткань приглашали профессиональных «правшиков», которые могли быть мастерами в областях. Многие элементы орнамента, соответствуя вкусам эпохи, находили свое решение в произведениях декоративно-прикладного искусства. Наблюдается также и стилистическая близость, и желание обрамить, заключить в деко-

ративную рамку, как лицевое изображение в рукописях, резных иконках, так и лицевое изображение шитья.

Изменение храмового интерьера непосредственно сказывалось и на изменении текстильного убранства. Например, с появлением высоких иконостасов основной акцент в убранстве храма перемещается с алтарного пространства на украшение алтарной стены, иконостаса и предиконостасной зоны.

Наблюдался процесс взаимовлияния рукописной и стенописной орнаментики и орнаментального декора шитья.

Народная вышивка тоже влияла на процесс формирования орнаментики церковного шитья. Истоки орнаментов одинаковые — сакрально-магические, но в народной вышивке значение орнаментальных знаков вплоть до XIX века могло носить остатки языческих знаний, а в церковном шитье древние знаки наполнялись новым смыслом и рассматривать их семантику нужно из контекста значений вместе с христианскими изображениями на среднике.

В орнаментах церковного шитья содержатся пласты разных эпох.

Появление на памятниках христианского искусства раннеземледельческих культовых символов не является возвратом к язычеству, а к XVI веку, учитывая контекст значений всего памятника как единого целого, знаки и символы имели уже вероучительное значение. Для христианского периода начертание внешне языческих знаков служило своеобразной проповедью, наполняя древние символы новым содержанием. К этому времени умение прочитывать знаковые системы еще не было утрачено, орнаменты не превратились лишь в эстетически прекрасное узорочье, и человек Средневековья, для которого весь мир был наполнен

символами, прекрасно его понимал. Нанесение знаков на предметы, созданные в молении о каких-то погрешностях, могло доносить Небесному Отцу закодированное прошение от молящегося.

В христианском мировоззрении древнее значение орнаментальных знаков не забывается, лишь меняется его прочтение и из магических, манипулирующих, они становятся просительными и повествовательными. С течением времени смысловое значение их полностью утрачивается и они становятся лишь красивым узором, запейливой вязью.

Одной из самых часто встречающихся систем орнаментики была четырехчастная композиция, которую можно увидеть на многих памятниках шитья. Основой ее был знак креста. Он вбирал в себя почитание солнца и огня, но имел и еще более сложную символику. Этот знак является древнейшим выразителем идеи пространства, окружающего нас со всех сторон. А после пришествия Сына Человеческого он стал символом искупления от смерти.

В искусствоведении памятники древнерусского шитья традиционно разделяют на лицевые и орнаментальные. Благодаря прослеженной в работе внутренней связи лицевого изображения средника и его орнаментальных каем, возникает необходимость деления с лицевыми изображениями и декором выделить в особую группу памятников.

Орнаментальный декор каем можно разделить на два отдела — растительно-геометрический и растительный. Основными знаками растительно-геометрического узора являются: крин, росток, розетка, треугольник, ромб. Чаще всего росток вышивался жемчугом и представлял раздвоенную нитку жемчуга с закруглениями на концах. Крин, розетка, треугольник и ромб —

это чаще всего позолоченная плашка с растительным же орнаментом и жемчужной обнизью. Из этих знаков на каймах составляются символы: раннеземледельческий культовый знак — «ромб с крючками», древо жизни. Из этих символов составляется мотив — чередование розеток или вьюн — лоза.

Орнаментика каем пелен характеризуется категориями симметрии — бордюром и розеткой. К первой категории симметрии относится розетка из ромба с крючками или древа жизни. Ко второй — бордюр, основным элементом которого является лоза винограда. Она бывает непрерывной, как бегущая волна, или состоящей из полувосмерков, объединенных друг с другом. Из этого выполнялись разнообразные бордюры: бегунцы с ростками, нанизанные на волну «древа жизни», волна в виде треугольников с кринами на вершинах — плашками и вставками посередине, сочетание двух волн.

Второй вид представляют растительные орнаменты. В категории розеток знаками здесь являются крин, который ближе к растительно-геометрической категории орнаментов, а также цветок граната и солнечный цветок. Все они составляют раппорт орнамента каем. В категории бордюров, так же, как и в растительно-геометрических орнаментах, представлена лоза, которая соединяет растительные мотивы на каймах. Растительная категория орнамента присуща более поздним памятникам — конца XVI века.

Орнаментальные системы на пеленах XVI века имеют несколько уровней восприятия для молящихся. В древнерусском шитье наряду с эстетическим имелся и сакральный подход к святыне. Орнаментальный декор имел значение как охранный от вторжения темных сил, служил переходной субстанцией и состоял из

архаических знаков, первоэлементы, которые прочитывались современниками, несли доступную для них информацию. Со временем этот язык был утрачен вместе с приходом в церковное искусство западноевропейской стилистики и символики. Для современного зрителя искусство древнерусской орнаментики несет только эстетическое значение, что сильно обедняет наше понимание этого уникального искусства.

Принятые сокращения

ВГИАХМЗ Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ГИИИ Государственный институт истории искусств

ГИКМЗ Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»

ГИМ Государственный Исторический музей

ГММК Государственный музей-заповедник «Московский Кремль»

ГОВСМЗ Государственный объединенный Владимиро-Суздальский музей-заповедник

ГРМ Государственный Русский музей

ГТГ Государственная Третьяковская галерея

ДИ Древнерусское искусство, сборник

ИАО Императорское археологическое общество

ИМАО Императорское московское археологическое общество

КГИАХМЗ Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник «Ипатьевский монастырь»

НГОМЗ Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

ПГХГ Пермская государственная художественная галерея

ПКНО Памятники культуры. Новые открытия, сборник

ПСРЛ Полное собрание русских летописей

РИАМЗ Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник

СА Советский археолог, журнал

СИХМ Солвычегодский историко-художественный музей

СПГИХМЗ Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник

СЭ Советская этнография, журнал

ТОДРА Труды отдела древнерусской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук

ЦГРМ Центральные государственные реставрационные мастерские

ЧОИДР Чтения в Обществе истории и древностей российских

ЯГИАМЗ Ярославский государственный историко-архитектурный музей-заповедник

Казарина Вера Борисовна
Древнерусская орнаментика на подвесных пеленах
XVI века
Монография

Редактор В. Б. Казарина
Корректор Т. А. Румянцева
Компьютерная подготовка макета А. А. Казарина
Дизайн обложки Д. А. Волков

Подписано в печать 07.10.2014г. Формат 60х84/16
Пл. 17,12. Уч.-издл. 17,12. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Отпечатано в типографии ООО «Турусел».
197376, Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова д.38.
Зак. №13899 от 07.10.2014г. Тир. 500экз.

Ex er sustions adigna facidunt utat, quis aut lobore min el do dio corem vel digna feum irillutpat.

Tat lum dolor adigna amet, quis enisi.

Ectem ipsum quisl ipis elent at. Odit laore dolobore voluptat in hent irit et lore duit wis nonse tet, vel ilit ipit nummy nonsequis niamcore faccumsan hent lore modions equissequis nim velisit lam, venim dignibh elis exerost iniam, conum quis nim eugait verosto conulla augiatuer aut ute ecte con henit prat nos duit duit nullan estions nit erci tio consed exerat. Am deliqua tionseniam, sim zzriurem vel ulpute facilla consend igniam del dunt lorper in hent dolortio dolut wisi.

Ommolorpero ecte minis at, sum nummod tinibh ex er sismod dolore feuisse magnim ipsum vel exercip euis autat.

Consequat. Pat at. Dunt ver si.

Rud dolenim vel esto od tatum duit dio conse molorpero dolorer si.

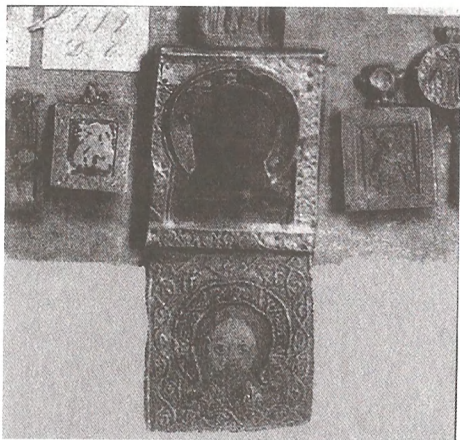
Em nulputpat, quat. Non volortie modio consend ignibh enim il doloreet lor aliquip ea feum inis nonsend iamcon vel deliquat, veliquipsum dunt volenit, conse tat pratem el ing elit alit laor sustrud doluptatue voloborem dolortin henibh essi et aliquipit doluptat, sit, sequatem quis nons dit vendit nisi et alit lorper augue tat nibh cummy nullaore feum dolore facilluptat. Duisi tem quisit eugait adio do dolobore dolor sit acil doloborting et dolortis nim alisi blan eu faccummy nim alit landre core facilisim ing eugait laor adit utpatumsan eum iliquat. Duis ectem ipit, qui ex exerit laorper acip eumsan ute delismo dolent at, cons nullamcon er sum vel illum dunt lum quam irit lan vero consequi ipisisi blandre modigniscingsed tat ipisi.



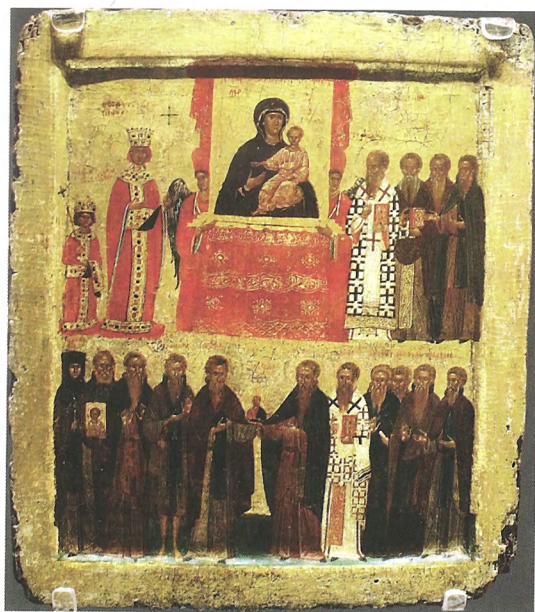
Ил. 1. Фреска Процессия с иконой Богоматерь Одигитрия
XIV век. Марков монастырь Македония



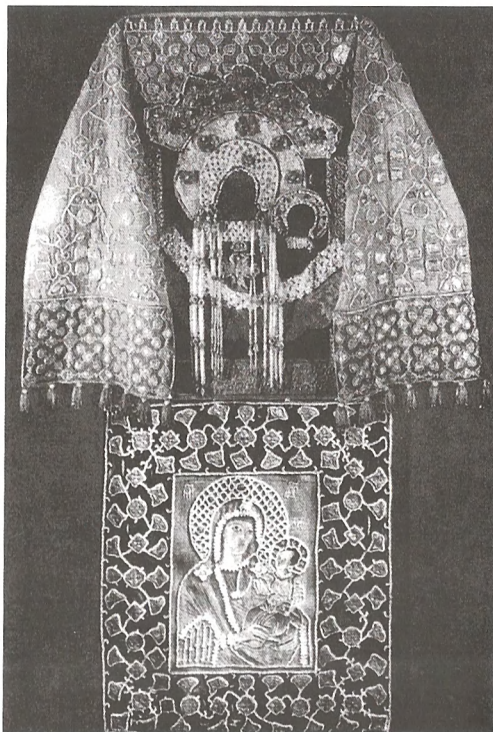
Ил. 2. Очалье иконы. Деисус. XVI век
Деталь. ГИМ. Москва



Ил. 3. Икона. Спас Вседержитель (оплечный) с пеленой
XVI век. Суздаль. Фотография. Первая четверть XX века



Ил. 4. Икона. Торжество Православия. XIV век
Византия. Греция. 31 x 39
Британский музей. Лондон. Англия



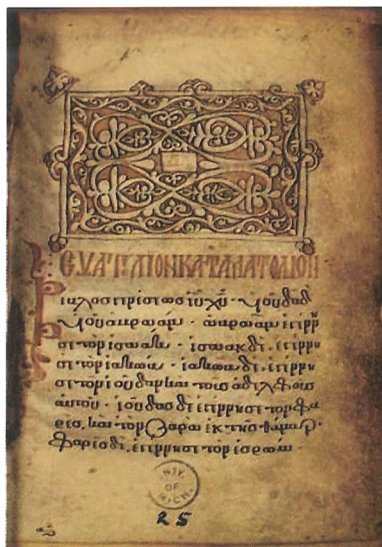
**Ил. 5. Икона. «Богоматерь Одигитрия» в уборе XIV—
XVII века с подвесной пеленой**
Вклад царицы Анастасии Романовны. Москва
ГТГ. Москва



Ил. 6. Поручи св. Варлаама Хутынского (?) Деисус. XII век
Хутынский монастырь. Новгород
28 x 45; 27 x 45,5
НГОМЗ. Великий Новгород



Ил. 7. Изборник Святослава. 1073
Киев. ГИМ. Москва



Ил. 8. Глаголическое Зографское Евангелие. XI век
РНБ. Санкт-Петербург



Ил. 9. Башчанская плита. Рубеж XI—XII веков
Церковь святой Луции, Крк. Хорватия
Хорватская Академия науки и культуры. Загреб. Хорватия



Ил. 10. Юрьевское Евангелие. XII век
ГИМ. Москва



Ил. 11. Литургия святителя Иоанна Златоуста. Служебник
Варлаама Хутынского. Начало XIII века
Юго-Западная Русь. Галицко-Волынская школа
ГИМ. Москва



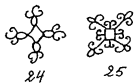
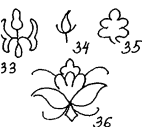
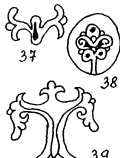
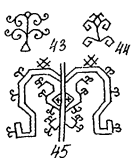
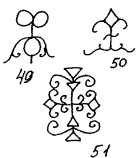
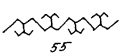
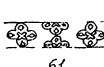
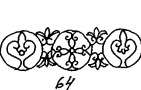
Ил. 13. Евангелист Матфей. Симоновское Евангелие апракос
1270. Новгород
РГБ. Москва



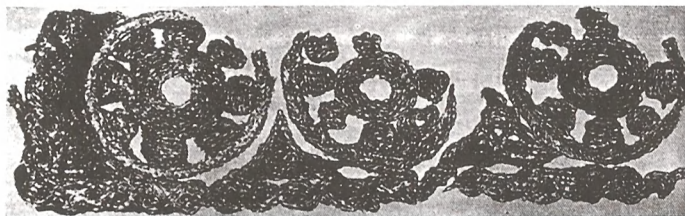
Ил. 12. Пелена. Усекновение главы Иоанна Предтечи. 1490-е
Мастерская Елены Волошанки. Москва
66 x 61
ГИМ. Москва



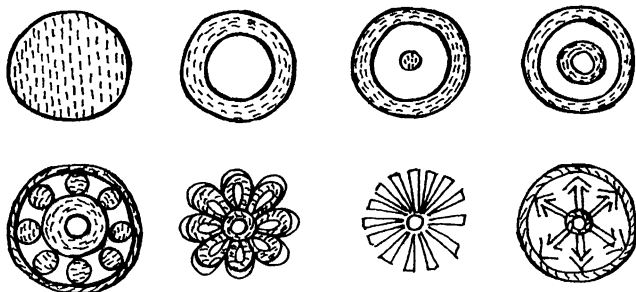
Ил. 14. Евангелист Иоанн с Прохором. Федоровское Евангелие. Первая треть XIV века
Ярославль или Москва
ЯГИАМЗ. Ярославль

кате- гория	элемент	рукописи	стенопись	народная вышивка	ювелирные украшения	шитье
розетка	крин					
	четы- рех- частная компо- зиция из кринов ромб с крвчка- ми					
	видоиз- менение кринов					
	ветви- полу- кринь Древо жизни					
	из полу- кринов					
бордюр	из кри- нов					

Ил. 15. Таблица элементов орнамента



Ил. 16. Фрагмент головного убора из городища Очаков
Киевский государственный исторический музей. Киев



Ил. 17. Элементы геометрического орнамента золотных вышивок одежды из археологических раскопов Киевской области



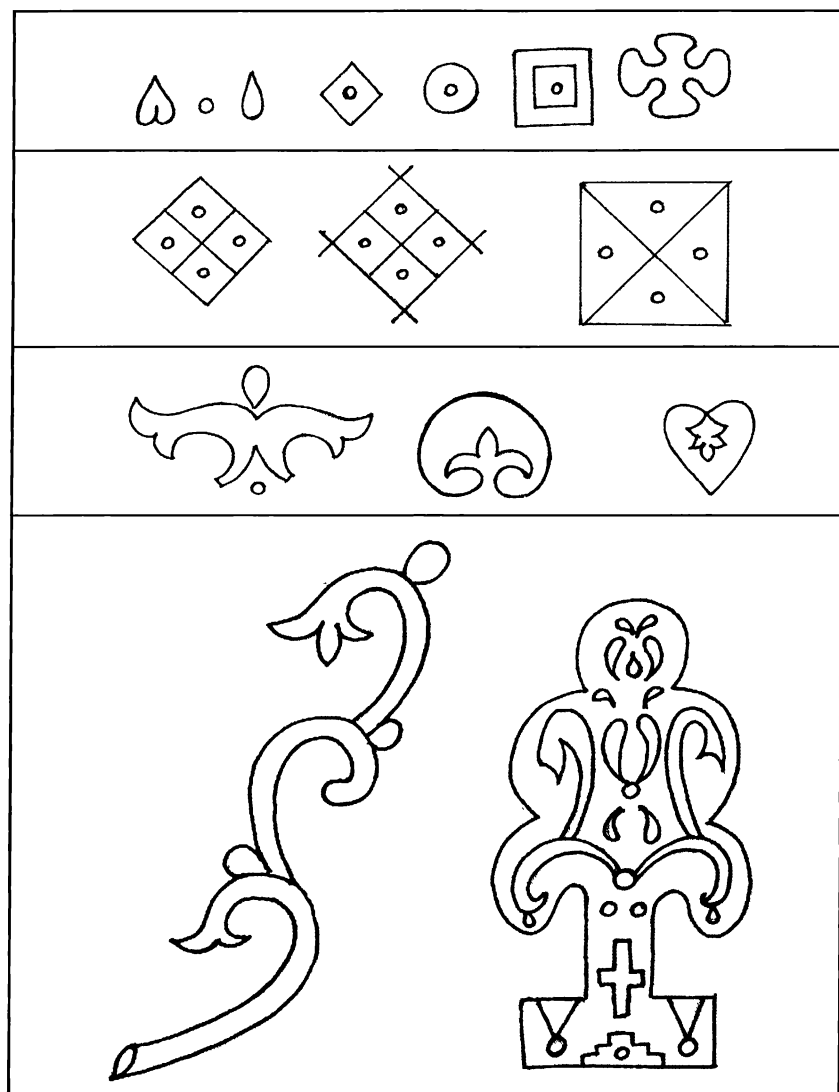
Ил. 19. Диадема из Киева. 1235 (?)



Ил. 20. Диадема из Сахновки (на Росси). 1165 (?)



Ил. 18. Епитрахиль. Первая половина XIV века
Москва. ГИКМЗ. Москва



Ил. 21. Аграрно-заклинательная символика на золотых изделиях. XII—XIII век
 Семена, цветок, росток, хмель, дерево животное, знаки поля,
 корни с семенем



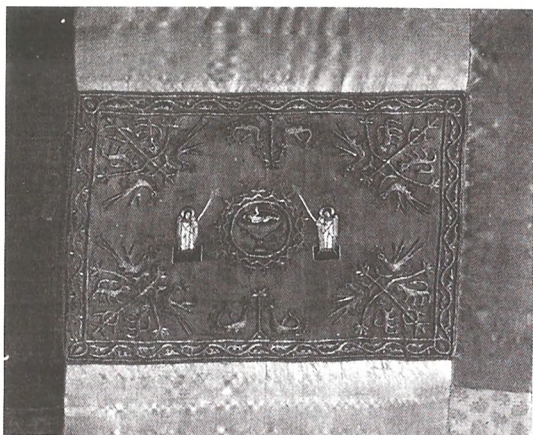
Ил. 22. Колты из Михайловского клада. XI—XII век
Лицевая и оборотная сторона
ГРМ. Санкт-Петербург



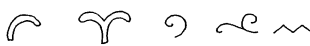
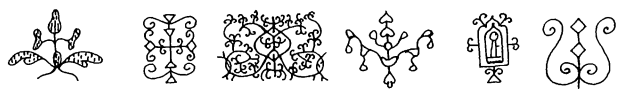
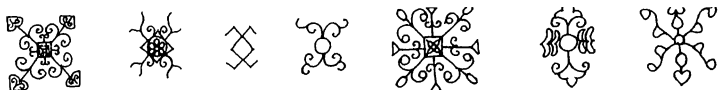
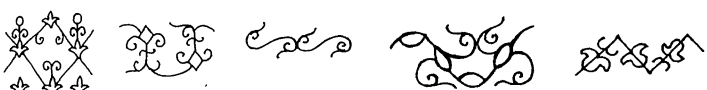
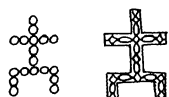
Ил. 23. Иконка. Оdigitрия. XIV век
ГИМ. Москва



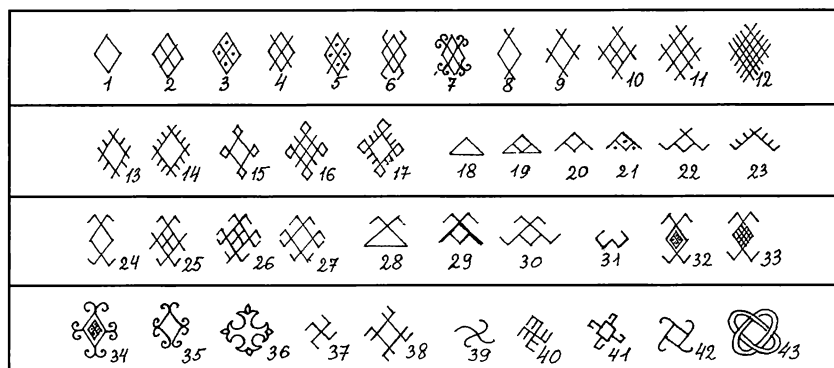
Ил. 24. Воздух. Спас нерукотворный с деисусом. 1389
 Мария Тверская. Москва
 ГИМ. Москва



Ил. 26. Покровец. Се агнец. XVI век
 60,2 x 71
 ГРМ. Санкт-Петербург

опдел	основ- ной эле- мент	знаки орнаментального шитья пелен						
	крин							
	розет- ка					круг		
	росток				овал		ква- дри- фоль	
	ромб				треу- голь- ник		сер- дечко	
	символы орнаментального шитья							
	древо жизни							
								
	ром с крюч- ками							
								
	вьюн							
	гол- гоф- ский крест							

Ил. 25. Таблица орнаментов подвесных пелен



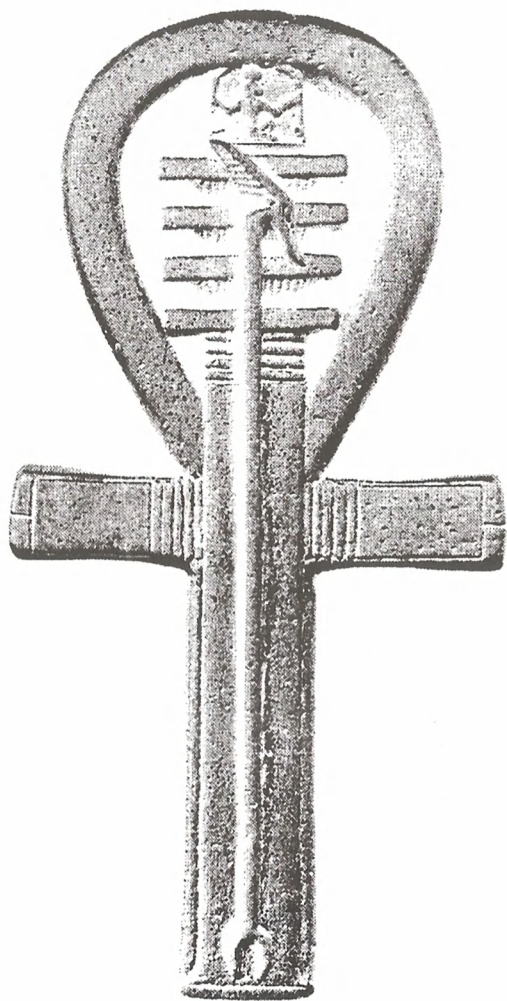
Ил. 27. Примеры вариаций геометрических символов



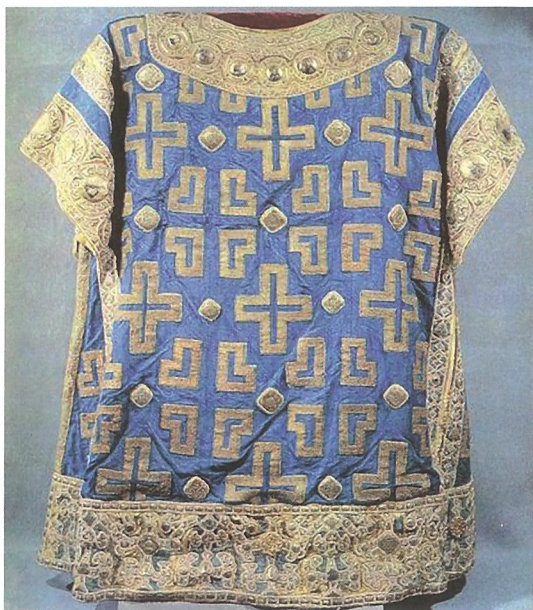
Ил. 28. Палетка с шакалами и жирафами вокруг пальмы. Около
3000 до н. э.
Париж, Лувр



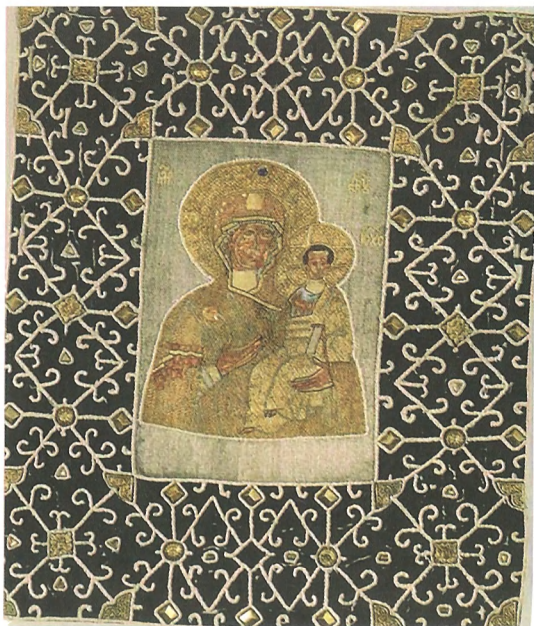
Ил. 29. Покойный и его жена поклоняются солнцу, восходя-
щему между двумя сикоморами. Роспись гробницы Аринефера
Новое царство, XIX—XX династия
Фивы. Дейр-эль-Медина



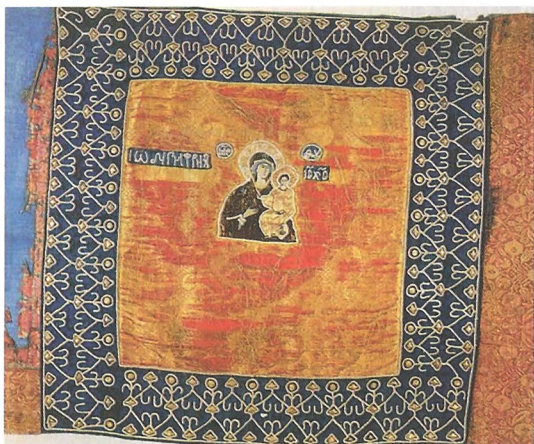
Ил. 30. Амулет (прорись). Крест-анх. 700 до н. э.



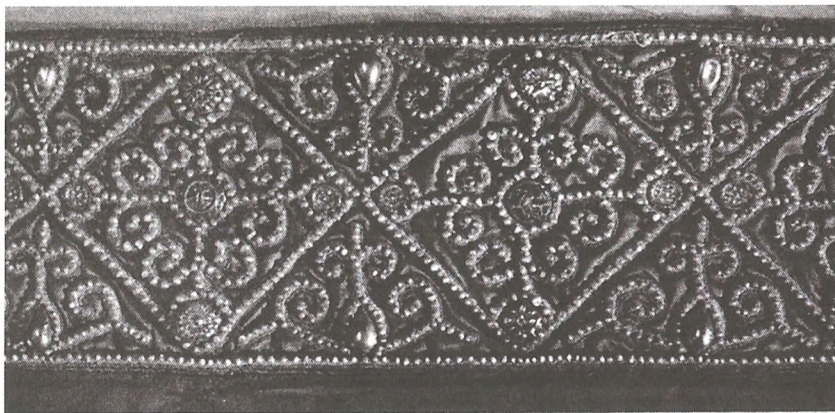
Ил. 31. Саккос митрополита Алексия. XIV век
ГИКМЗ. Москва



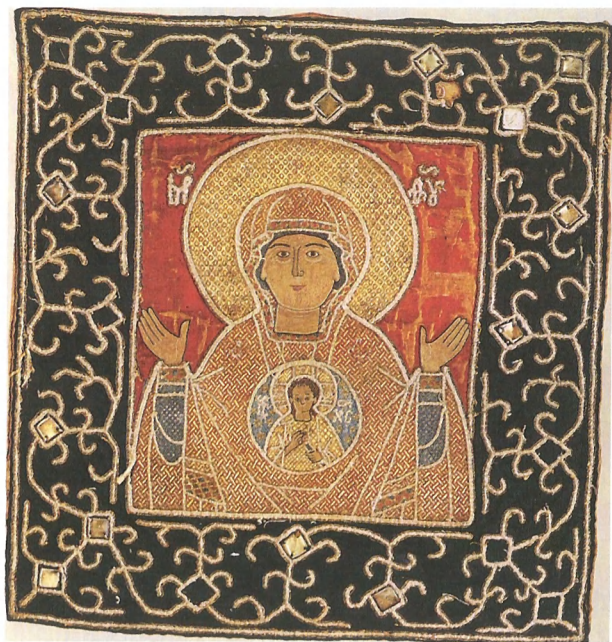
Ил. 33. Пелена. Богоматерь Одигитрия (Смоленская)
Первая половина XVI века. Мастерская Покровского монасты-
ря (?) Суздаль. 68 х 55,5 ГИКМЗ. Москва



Ил. 32. Пелена. Богоматерь Одигитрия. XV—XVI век
 Мастерская Покровского монастыря (?) Суздаль
 Изображения и надписи — конец XV века, орнаментальная
 кайма — середина XVI века. Средник: 65 х 62; с орнаментальной
 каймой: 99 х 95; вся: 99 х 131. ГИКМЗ. Москва



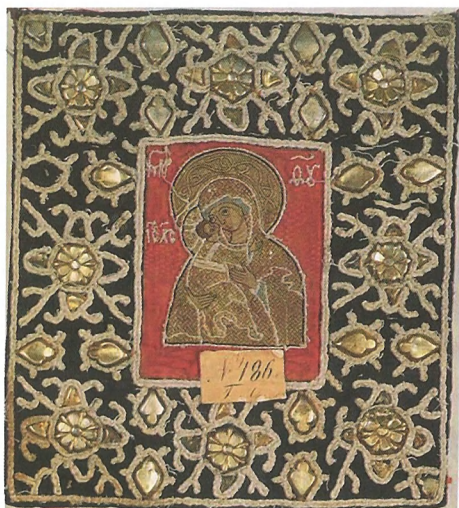
Ил. 34. Убрус. XVI век
 Мастерская Покровского монастыря (?) Суздаль. Деталь
 ГИКМЗ. Москва



Ил. 35. Пелена. Богоматерь Знамение. Середина XVI века
Мастерская Покровского монастыря (?) Суздаль
37 х 33. ГИКМЗ. Москва



Ил. 36. Икона-складень. Три святителя Богоматерь Знамение
XVI век. Створки: 9 х 8. СИХМ Сольвычегодск



Ил. 37. Пелена. Богоматерь Владимирская. Вторая половина XVI века. Мастерская Покровского монастыря (?) Суздаль
30 x 26. ГИКМЗ. Москва



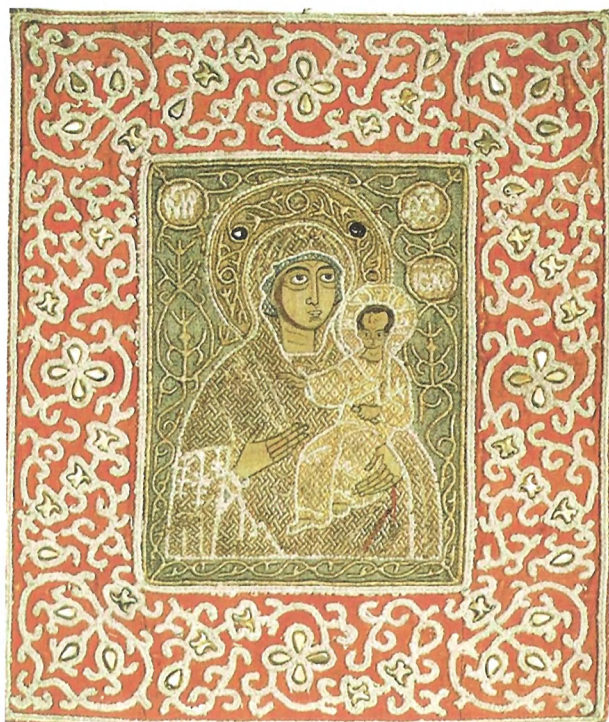
Ил. 38. Орнаментальный медальон восточной части северной стены Успенского собора Московского Кремля. XVI век



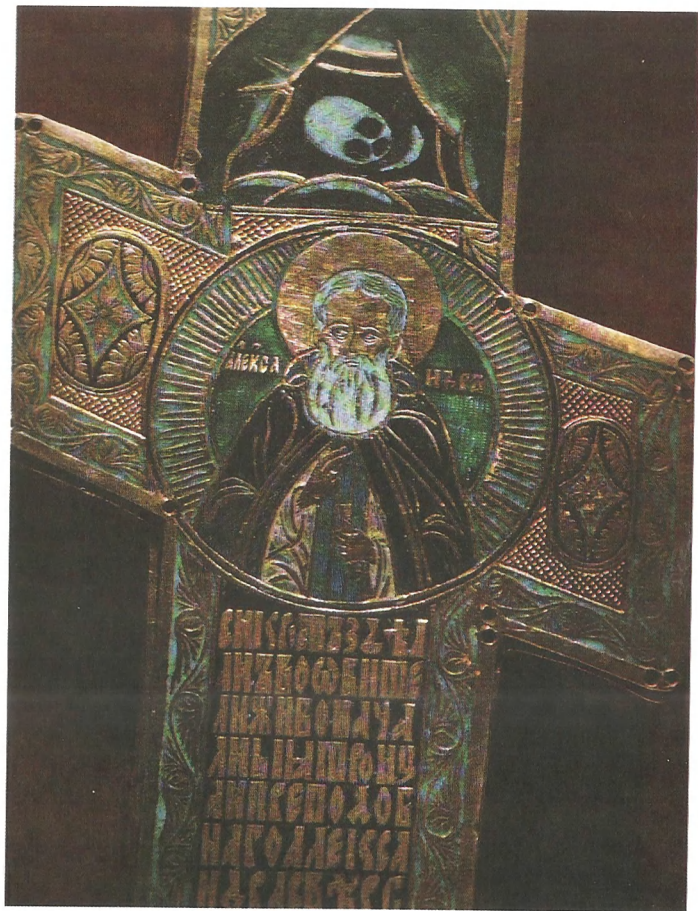
Ил. 39. Пелена. Богоматерь Тихвинская. Вторая половина XVI века. Мастерская Покровского монастыря (?) Суздаль
51 x 53. ГИКМЗ. Москва



Ил. 40. Пелена. Богоматерь Одигитрия. Вторая половина XVI века. Мастерская Покровского монастыря (?) Суздаль
Вклад Венедикты Путиловой
38,5 x 32. ГИКМЗ. Москва



Ил. 41. Пелена. Богоматерь Одигитрия (Смоленская). Вторая
половина XVI века
Мастерская Покровского монастыря (?) Суздаль
Вклад княжны Елены Сисеевой
34 x 28. ГИКМЗ. Москва



Ил. 42. Крест напрестольный. 1576

Греческие мастера. 44,4 x 22,5 x 2 ГРМ. Санкт-Петербург



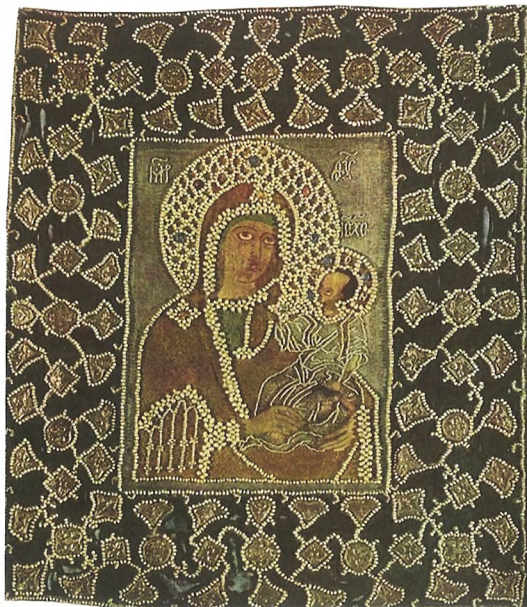
Ил. 43. Наруч из Тверского клада. XII—XIII век
Киев (?). ГРМ. Санкт-Петербург



Ил. 44. Фелонь
1603
Вклад Никиты
Васильевича
Годунова
Деталь
СПГМЗ
Сергиев-Посад



Ил. 45. Икона. Воплощение (на престоле, с предстоящими апостолом Филиппом и священномучеником Ипатием Гангрским). XVI век
39,1 x 33,5. КГИАХМЗ. Кострома

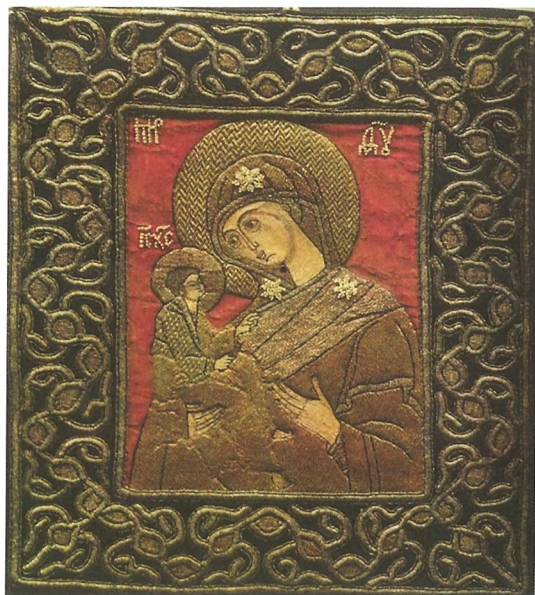


Ил. 46. Пелена. Богоматерь Одигитрия. Вторая половина
XVI века
Мастерская Покровского монастыря (?) Суздаль
Вклад царицы Анастасии Романовны (?)
ГТГ. Москва



Ил. 47. Саккос. 1558

Подарен митрополиту Макарию царской семьей
ГИКМЗ. Москва



Ил. 48. Пелена. Богоматерь Иерусалимская Вторая
половина XVI века
30,5 x 26,5. СПГМЗ. Сергиев-Посад



Ил. 49. Пелена. Богоматерь
Владимирская
Конец XVI —
начало XVII века
СПГМЗ. Сергиев-Посад



Ил. 50. Пелена. Голгофский Крест. XVI век
Мастерская Покровского монастыря (?) Суздаль
Фото начала XX века



Ил. 51. Пелена. Голгофский Крест. Середина XVI века
Ростов Великий (?)
30, 5 x 27. ГИКМЗ. Москва



Ил. 52. Икона. Богоматерь Владимирская. XVI век
32 x 27,5. ПГХГ. Пермь



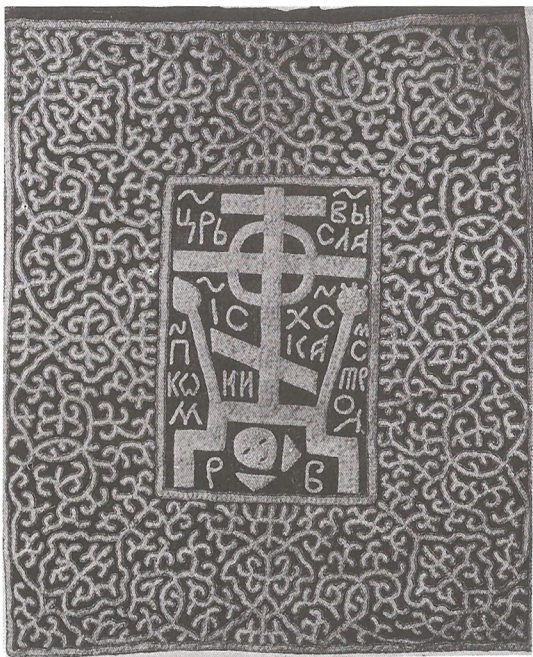
Ил. 53. Пелена. Голгофский Крест. XVI век
Мастерская Покровского монастыря (?) Суздаль
Фото начала XX века



Ил. 54. Полотенце. Начало XIX века
ВГИАХМЗ. Вологда



Ил. 55. Пелена. Голгофский Крест. XVI век
Мастерская Покровского монастыря (?) Суздаль
Фото начала XX века



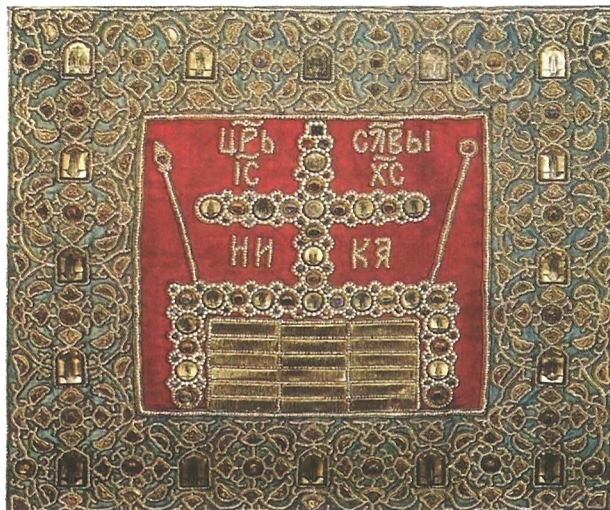
Ил. 56. Пелена. Голгофский Крест. Середина XVI века
Мастерская Покровского монастыря (?) Суздаль
56 х 45. ГИКМЗ. Москва



Ил. 57. Пелена. Голгофский Крест. Вторая половина XVI века
Мастерская Покровского монастыря (?) Суздаль
Вклад царицы Александры Богдановой
Фото начала XX века



Ил. 58. Пелена. Голгофский Крест. 1550
Мастерская Анастасии Романовны. Москва
98 x 109. СПГМЗ. Сергиев-Посад

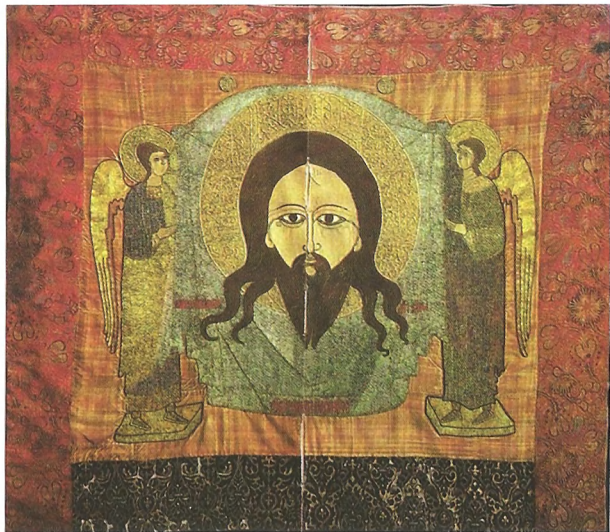


Ил. 59. Пелена. Голгофский Крест. 1599
Мастерская Бориса Федоровича Годунова. Москва
105 х 119. СПГМЗ. Сергиев-Посад



Ил. 60. Сударь. Троица. 1598—1604

Мастерская Бориса Федоровича Годунова. Москва
55 x 50. СПГМЗ. Сергиев-Посад



Ил. 61. Пелена. Спас на убрусе. XVI век
Мастерская Покровского монастыря (?) Суздаль
127 х 118. ГОВСМЗ. Суздаль



Ил. 62. Набедренник (?). Святитель Иоанн Златоуст, муч.
Феодор Стратилат, ап. Тимофей и муч. Василиск. Последняя
четверть XVI века
Мастерская Агриппины Годуновой (?) Москва
ГИКМЗ. Москва



Ил. 63. Икона шитая. Кирилл Белозерский. Вторая половина
XVI века
44 x 35. ГРМ. Санкт-Петербург